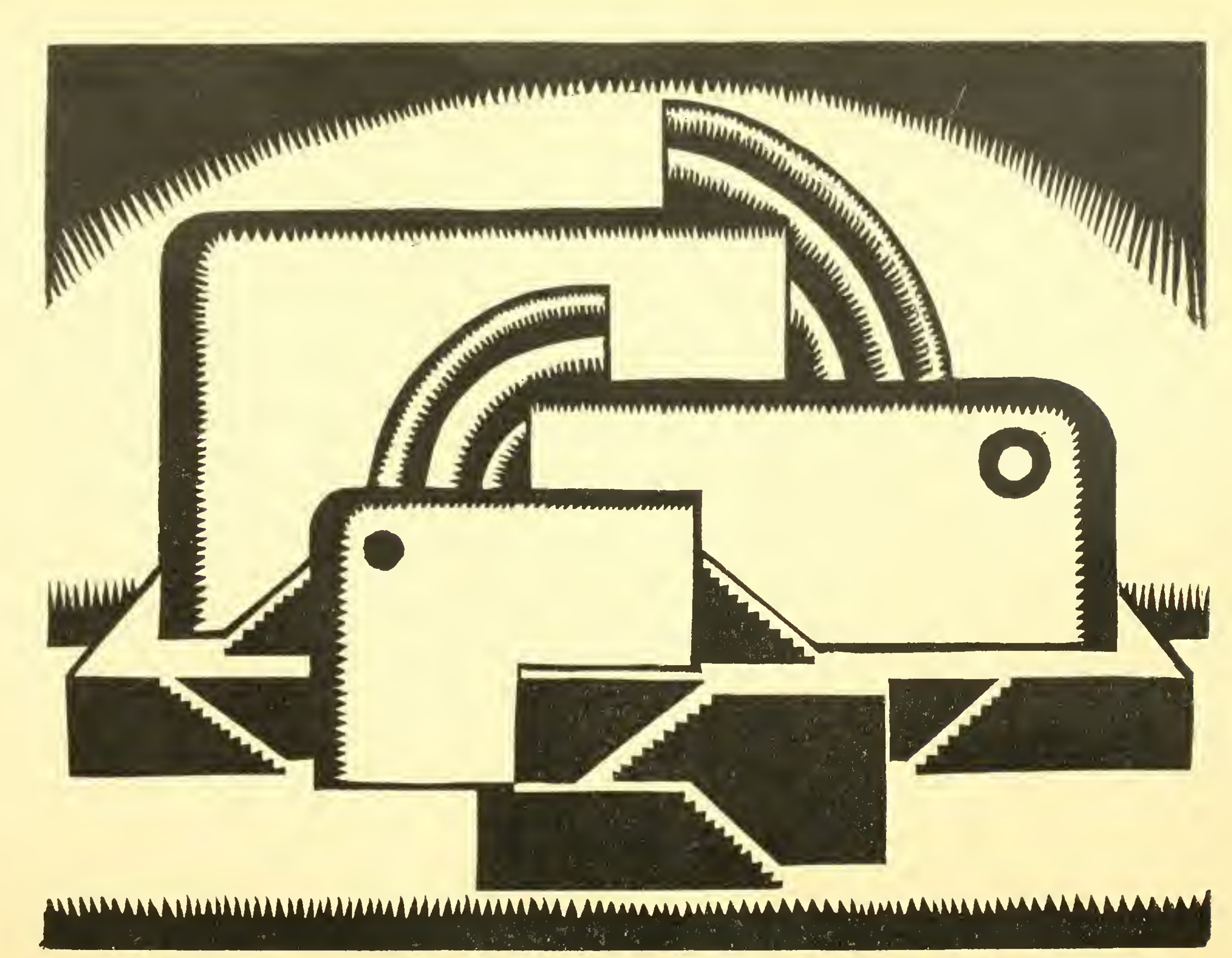

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308897 8

A Mademoiselle Wouters du "Groupe Libre"
avec ma vive sympathie.
[illegible]
6/12 1927

LA MISE EN SCÈNE THÉATRALE D'AUJOURD'HUI



Construction scénique pour un théâtre en plein air destiné à la Cité moderne crée par Flouquet (1923).

CAMILLE POUPEYE

LA MISE EN SCÈNE THÉATRALE D'AUJOURD'HUI

20 GRAVURES SUR LINO DE FLOUQUET

EDITION L'EQUERRE BRUXELLES

I

Chaque peuple a le théâtre qu'il mérite ! Il n'est pas possible de nier les rapports étroits qui existent entre la vie courante et l'art théâtral contemporain. Ce serait nier l'évidence même. Les tragédies attiques, les mystères du moyen-âge, les comédies de Shakespeare, de Molière, de Lope de Vega nous font pénétrer plus intimement l'esprit des époques qui les ont vu naître que les chroniques les plus précises.

L'influence de la société sur le théâtre étant indéniable, comment mettre en doute, un seul instant, la valeur de la révolution profonde qui travaille la dramaturgie européenne depuis quelque vingt-cinq ans ? L'impressionnisme avait débité la vie en tranches exsangues, découpé l'univers en lamelles papillotantes. Le futurisme fit exploser cette même vie en fragments insapides, bizarres, déconcertants. Si l'expressionnisme la morcela ou, pour plus d'exactitude, la disséqua à son tour, ce fut pour la reconstruire après en avoir exploré le sens caché. Ne se contentant plus de regarder uniquement le dehors des choses, les maîtres de l'heure, grâce à une sensibilité cosmique exacerbée, prétendent en pénétrer l'âme obscure, remonter à l'essence même de l'univers et de la vie. Là où les naturalistes n'avaient cru voir que de la misère, de la honte et de la laideur, les artistes d'aujourd'hui ont cru déceler la seule beauté qui importe et ils en exaltent à l'envi le potentiel psychique ou spirituel.

Pris dans son sens le plus large, qui est celui en lequel il faut l'entendre, l'expressionnisme, ainsi que nous avons essayé de le faire comprendre dans la première série de nos « Dramaturges Exotiques », n'est point né d'hier. Il a été de toutes les grandes époques et Eschyle et Aristophane, pour nous en tenir à ces géants de la Grèce antique, ne le cèdent, sous ce rapport, ni à Kaiser, ni à O'Neill. Ainsi que l'écrit fort judicieusement le plus éclairé critique dramatique d'Amérique, M. Barrett H. Clark, dans son petit essai sur « La Lecture et l'Etude des Pièces comme Divertissement » : « Sans aucun doute, le Dr Freud possède davantage

la science de la psychologie humaine que Shakespeare ne la possédait, mais Shakespeare en savait infiniment plus long sur les hommes et sur les femmes. »

Or, si Shakespeare revenait aujourd'hui parmi nous, à cette heure où la vitesse, la suppression des distances et le sondage des corps opaques sont occupés à bouleverser tous les usages d'autrefois et à transformer nos besoins, nos pensées et nos aspirations, il ne s'obstinerait certainement pas à écrire des pièces à la manière du siècle d'Elisabeth. Non seulement, il s'intéresserait vivement au cinéma, au cirque et au music-hall, mais il devancerait vraisemblablement tous ses contemporains dans l'absorption et l'assimilation intelligente de moyens d'expression nouveaux, distincts sans doute, et devant l'être de ceux du théâtre proprement dit, mais riches infiniment en artifices spectaculaires, en rythmes paradoxaux et même en interférences psychiques dont on ne pouvait pas même soupçonner l'existence jadis.

Peut-on condamner, dès lors, les libertés surprenantes que prennent, avec les chefs-d'œuvre anciens, certains metteurs en scène de Moscou, dont l'audace va jusqu'à en violenter l'esprit, jusqu'à en altérer le texte, jusqu'à en intervertir le sens plastique? Ceux qui ont eu l'occasion de suivre les représentations du Théâtre Kamerny sur la scène des Champs-Elysées comprendront toute l'importance de ce mépris des règles que, bien à tort, nous tenions pour immuables. En bousculant les conceptions que nous avions de l'opérette et de la tragédie classique, Taïroff nous a montré par quelles voies divergentes le théâtre peut retrouver la jeunesse et l'ardeur qui seules pourront le sauver du mal qui l'emporte vers son trépas.

En choisissant « Giroflé-Girofla », de Lecocq, que le metteur en scène du Théâtre Kamerny ne conçoit guère suivant la formule traditionnelle de l'opérette, mais qu'il considère comme une sorte de fantaisie excentrique et musicale et qu'il travestit, dès lors, en une arlequinade, versifiée d'un bout à l'autre en vue d'un rythme continu, Taïroff a voulu montrer ce que le théâtre peut attendre du music-hall. En sélectionnant « Phèdre », ce chef-d'œuvre essentiellement français de Racine, il a voulu prouver que, par delà le grand dix-septième siècle et toutes les théories auxquelles il a donné le jour, il est possible de remonter aux sources mêmes de la grande tragédie, de retrouver peut-être par

des moyens fort simples en somme, le ton originel des prodigieux spectacles théocratiques de l'Hellade et de ses mystères.

On a sonné l'alarme à Paris et ce, non seulement dans le camp vite aux abois des réactionnaires, mais même chez les critiques les plus avisés. Ils ont cru voir en ces spectacles acrobatiques ou gravement hiératiques et géométriquement rythmés, l'offensive la plus dangereuse, la plus destructive, qu'ait eu à subir, depuis bien longtemps, ce théâtre français qui, de siècle en siècle, rayonne d'un éclat toujours plus vif, depuis les deux Amériques jusqu'au lointain Empire du Soleil Levant. A notre sens, on s'est alarmé à tort et, de toute façon, bien prématurément. Les méthodes de représentations russes, dont on a pu dire que, sous la surface chatoyante des convenances, même les plus polies et les plus disciplinées, ne se cachent que la brutalité des instincts et le désordre des esprits, ont pu nous dérouter, surtout appliquées à des œuvres universellement connues, à interprétation stéréotypée ou peu s'en faut. Mais a-t-on suffisamment tenu compte des intentions, chez les metteurs en scène de Moscou, de découvrir une esthétique théâtrale véritable et originale, audacieusement nouvelle et essentiellement russe?

Si, des fois, les soucis artistiques semblent avoir été sacrifiés à l'esprit de propagande révolutionnaire, sommes-nous certains d'avoir parfaitement compris la tentative vers l'abstraction de l'esprit et, si on peut dire, de l'âme même de chaque pièce, afin de l'interpréter ensuite en lignes, en couleurs, en sons et en mouvements scrupuleusement appropriés ? Au surplus, nous rendons-nous bien compte du caractère largement prolétarien qui guida les organisateurs du théâtre russe et ne perdons-nous pas de vue que ce mouvement, agressivement rénovateur, va de pair avec l'expansion du théâtre populaire la plus prodigieuse de toute notre civilisation occidentale moderne ?

Ce serait une grave erreur, évidemment, de la part des metteurs en scène de l'Europe occidentale, de vouloir imiter, comme d'aucuns rêvent peut-être de le faire, les audaces et, disons-le sans ambages, les exagérations fanatiques d'un Meyerhold qui, ainsi que l'écrit, dans le « Daily Telegraph », le producteur anglais Basil Dean, retour de Moscou, relèvent d'un idéal d'expansion soviétique plutôt que des conceptions scéniques défendables au seul titre artistique. Le seul fait, toutefois, de rompre

les acteurs à une discipline acrobatique passive, étouffant systématiquement chez ceux-ci toute véléité d'exprimer des sentiments personnels éprouvés à la lecture intelligente du texte fourni par l'écrivain, au point d'en faire des instruments dociles entre les mains du régisseur, des sortes de gramophones dynamiques, n'est peut-être pas aussi condamnable que Basil Dean semble le croire. Le plus grand rénovateur du théâtre moderne, Edward Gordon Craig, ne réclame-t-il pas le retour à cette discipline impersonnelle ? N'entrevoit-il pas l'usage de la sur-marionnette, infiniment plus apte à rendre l'expression intense et intégrale de la conception du poète que ne l'est l'acteur en chair et en os, qui arrive si exceptionnellement à se défaire de tous les clichés, passe-partout et poncifs recueillis dans les conservatoires d'art dramatique et continuant à traîner, depuis des générations déjà, derrière les coulisses de toutes nos salles de spectacle d'Occident ?

Ce qu'il importe de ne point perdre de vue, c'est la leçon nous donnée par les producteurs de Moscou, qui ont eu l'audace dont nous manquions, de se conformer scrupuleusement à la dure injonction de la grande Eleonora Duse : « Pour que le Théâtre soit sauvé, il faut qu'il soit détruit, que tous les acteurs et actrices meurent de la peste... Par eux, l'atmosphère est viciée, l'art impossible. » Prenant ces paroles à la lettre, — et ne fallait-il pas les prendre à la lettre après les grossiers abus du naturalisme qui ignora l'antagonisme flagrant entre l'exact et le vrai, — Meyerhold, en vue de détruire toute illusion néfaste, a écarté impitoyablement tout acteur qui ne prétendait pas se soumettre au despotisme niveleur du metteur en scène. Il a débarrassé le plateau de l'arcade du proscénium, arrachant non seulement le rideau, mais aussi les bandes d'air et les portants devant cacher les « découvertes », et jusqu'aux « découvertes » mêmes, laissant ainsi à nu les murs de pierre de la « boîte scénique ». Des constructions en bois ou en fer lui suffisent. Que lui importent les murs nus ? N'a-t-il pas dit : « Je construis l'idée. Un tréteau me suffit. »

Il ne sera pas sans intérêt de refaire rapidement le chemin parcouru par l'art de la mise en scène, depuis le moment où, en France, Paul Fort, au Théâtre d'Art, et Lugné-Poe, au Théâtre de l'Œuvre, entamèrent la lutte contre cette recherche obstinée

de l'exact où les doctrines naturalistes avaient conduit Antoine et son Théâtre Libre, jusqu'au tournant où Meyerhold et Rabinovitch, arrachant au théâtre ses derniers motifs d'illusion, affirmèrent, par leurs constructivisme sévère, qu'on venait d'entrer dans une ère nouvelle et qu'aux mesquins démêlés de famille servis comme délassement à une minorité d'oisifs, devaient succéder des spectacles musclés et sapides, consacrés à la glorification de la machine, symbole aux yeux du prolétariat russe, de la belle vitalité du travailleur libéré et augure ostensible de bonheurs à venir.

II

Ce fut en octobre 1888 qu'André Antoine, avec un souci d'exactitude outrancier, mais qui devait prendre dans son esprit le caractère d'une manifestation obligatoire contre d'indifférence à la vérité, accrocha de véritables quartiers de viande pour la mise en scène des « Bouchers », de Fernand Icres, bien oublié aujourd'hui. Le même soir, il installait sur la place du village où se déroule le drame du conteur sicilien Giovanni Verga, « Chevalerie rustique », un véritable jet d'eau qui mit, à son grand étonnement, toute la salle en joie. Celui, pourtant, qui connaît les vieux décors et l'antique magasin à accessoires, dont se contentaient alors les directeurs de la plupart des scènes françaises, de la généralité des scènes européennes, n'auront garde de jeter la pierre au noble artiste qui, au début de 1887, n'hésita pas à engager ses maigres appointements de commis au Gaz, pour courir la magnifique aventure de la rénovation du théâtre, et qui en sortit victorieux.

Mais Antoine eut le tort d'oublier les poètes et de perdre de vue la naissance et la rapide expansion d'un mouvement littéraire nouveau, le symbolisme, qui devait éclipser pour un temps la vogue exagérée de la prose d'Emile Zola. Dès 1889, Gustave Kahn, dans sa « Profession de foi d'un Moderniste », engagea la lutte, une lutte toute théorique encore, contre le réalisme et le trompe-l'œil. Ce fut Paul Fort, âgé de dix-sept ans seulement,

mais délirant d'enthousiasme et de noble ambition. Paul Fort qui, sans plus de ressources qu'Antoine à ses débuts, s'attaqua, au nom de la poésie, à ce vérisme du détail que le Théâtre Libre semblait vouloir imposer comme un dogme. Sans autre appui que la sympathie de Verlaine, Mallarmé, Henri de Régnier, Moréas, Vielé-Griffin, Kahn, Vallette... Paul Fort fonda le Théâtre d'Art, proscrivant toute idée d'imitation pour n'avoir en vue que la recherche du sens caché de la vie. Au lendemain de la création de « La Fille aux Mains coupées », son auteur, Pierre Quillard, lançait dans « La Revue d'Art dramatique » (mai 1891), une sorte de manifeste du théâtre symboliste, dans lequel il disait notamment : « Toute œuvre dramatique est, avant tout, une synthèse : Prométhée, Oreste, Œdipe, Hamlet, Don Juan sont des êtres d'humanité générale en qui s'incarne, avec une intensité extraordinaire, telle ou telle passion exclusive et impérieuse. Le poète les a animés d'un souffle surnaturel; il les a créés par la force de la parole, et ils s'en vont à travers le monde, pèlerins de l'éternité. Revêtez-les de souquenilles en lambeaux, ils seront rois si Eschyle ou Shakespeare les a couronnés, et la pourpre absente de leurs épaules y éclatera joyeusement si elle rutile dans le vers. Un univers se déploie autour d'eux, plus triste ou plus magnifique que celui où nous vivons, et les toiles ridicules des parades foraines deviennent, pour les spectateurs complices, les architectures de rêve qu'il plaît au poète de leur suggérer. La parole crée le décor comme le reste. » Ainsi seulement, « le théâtre sera ce qu'il doit être : un prétexte au rêve. » A ce mouvement participèrent les jeunes peintres symbolistes Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Séruzier, Edouard Vuillard, K.-X. Roussel, qui brossèrent, avec une ardeur qu'on ne connaissait plus, des décors pour les pièces de Remy de Gourmont, Pierre Quillard, Maurice Maeterlinck, Jules Bois, Edouard Dujardin, où les uns comme les autres visaient à faire triompher « l'émotion du Beau sur le mensonge du naturalisme ».

Lugné-Poe n'était pas le moins ardent de ces jeunes qui se réunissaient chaque soir dans un atelier de la rue Pigalle, pour discuter l'avenir du théâtre français et essayer de le sauver. Lorsqu'en 1892, le Théâtre d'Art devint le Théâtre de l'Œuvre, fondé par Lugné-Poe, avec la collaboration de Camille Mauclair et d'Edouard Vuillard, le jeune directeur, épris d'Ibsen et de

la dramaturgie nordique, monta « Pelléas et Mélisande », de Maeterlinck, « Rosmersholm » et « L'Ennemi du Peuple », d'Ibsen, et dans « Solness le Constructeur », fit œuvre de précurseur, comme il n'a d'ailleurs pas cessé de le faire depuis trente-cinq ans. En établissant les décors pour cette dernière pièce, il semble avoir deviné, en effet, l'expressionnisme, en faisant se dérouler l'action sur un plan fortement incliné, pour intensifier ainsi sa force de suggestion. Si les grandes réalisations novatrices ont vu le jour à l'étranger, n'est-ce pas, en majeure partie, à des circonstances défavorables pour le courageux animateur de la Maison de l'Œuvre qu'il faut l'attribuer ?

Dès ses débuts, il se montra l'expérimentateur génial dont les idées et les essais ont triomphé en Allemagne et en Russie. Qu'il nous suffise de répéter ce que Stanislavsky, le directeur du Théâtre d'Art de Moscou et le plus heureux animateur du théâtre en Russie, disait à Lugné-Poe, en lui abandonnant, il y a quelques années, sa merveilleuse scène d'avant-garde afin qu'il montrât à un public habitué à de la belle besogne, ce qui se faisait en France : « Vous nous avez indiqué la route à tous et si j'ai joué « L'Oiseau bleu », c'est à vous que je le dois. Si j'ai fait des mises en scène à décorations nouvelles, c'est à vos premiers décors où combattaient Mauclair, Vuillard, Séruzier, Maurice Denis, que je le dois également. » L'attitude de Max Reinhardt, le grand metteur en scène de Berlin, n'a pas été différente, lorsque, quelque temps avant la guerre, Lugné-Foe alla propager la pensée française dans la citadelle de la culture allemande. Dès 1893, ainsi que l'écrivait M. Nozière dans le numéro spécial que « La Nervie » consacra, en 1924, à l'animateur de la Maison de l'Œuvre, « il entrevoyait la possibilité d'emprunter aux projections du « Chat Noir », les moyens de créer la féerie. Les pantomimes anglaises offraient une méthode nouvelle de bouffonnerie. Ainsi, il y a plus de trente ans, Lugné-Poe voulait tirer parti de la drôlerie clownesque qu'a exploitée Charles Dullin. Il devait donner, bien avant Max Reinhardt, un spectacle shakespearien dans un cirque... On peut dire que l'Œuvre a donné les premiers exemples de cette mise en scène hardie et synthétique dont l'Allemagne, la Russie devaient s'ennorgueillir et que réalisèrent ensuite, au Vieux-Colombier et à la Comédie des Champs-Elysées, Jacques Copeau, Jouvet et

Pitoeff. En 1914, Lugné-Poe donnait un bel exemple de cette vision théâtrale, en montant « Hamlet » sur la scène de Gémier. » Aujourd'hui, sur son étroite scène de la rue de Clichy, qu'il baptisa du nom de Maison de l'Œuvre, où toute recherche de mise en scène est matériellement impossible, Lugné-Poe continue à batailler pour la bonne cause en jouant et en nous révélant les jeunes qui ont du talent et qu'il a un flair tout particulier à découvrir.

Dès 1890, le nouvel esprit, qui s'était fait jour dans la dramaturgie européenne, dont Ibsen avait brisé les carreaux pour en chasser, sous le souffle d'une brise vivifiante, l'atmosphère stagnante et renfermée, ne pouvait plus se contenter de procédés scéniques dérivés d'une technique théâtrale servilement soumise aux prétendues lois d'Aristote. Il ne semblait plus admissible que des tripatouillages éhontés fussent encore essayés sur les incomparables tragi-comédies de Shakespeare sous prétexte de les faire entrer dans le carcan de la pièce à autant d'actes, bouleversant l'ordre des scènes et dénaturant impitoyablement l'esprit de l'œuvre. Et pourtant, il n'y a pas si longtemps que ce procédé prévalait encore à Paris, alors que, dès 1897, Lugné-Poe avait monté, au Cirque d'Eté, « Mesure pour Mesure », sans y apporter aucun changement et en restant scrupuleusement dans l'esprit de la pièce, indiquant, une fois de plus, des voies nouvelles à Max Reinhardt et aux Russes.

« Sûrement, le signe de la vie dans l'art a toujours été la révolte contre la tradition, la détermination à remodeler les formes anciennes qui ne peuvent plus contenir ni exprimer parfaitement l'esprit nouveau, » a écrit Granville Barker, le dramaturge-producteur anglais, dans sa protestation contre l'esprit de routine qui entrave tant de louables efforts en matière dramaturgie et art scénique. « Aujourd'hui, écrit Archibald Henderson dans « The Changing Drama », la création de l'atmosphère est devenue l'affaire du dramaturge, autant que le problème de la mise en scène illuminative et coopérative est devenu l'affaire de l'artiste-technicien. Ibsen, Strindberg, D'Annunzio et Maeterlinck marchent fortement sur les talons de Craig, Reinhardt, Stanislavsky et Foster Platt. » Ceux qui l'ont compris, en France, n'ont pas été compris par la masse, ni suivis par l'élite, ni soutenus en



STANISLAVSKY.

aucune manière. C'est pourquoi il faut tourner les regards vers l'étranger pour voir comment le nouveau théâtre devait se comporter dans une présentation nouvelle.

III

Si les idées du renouvellement théâtral étaient dans l'air, si, sans répit, on les discutait, si partout on les défendait, par la parole et par la plume, ce fut en Russie que les premiers laboratoires pour expérimentations scéniques fonctionnèrent régulièrement. Le dix-neuvième siècle fut le grand siècle du théâtre russe, dont la naissance, avec Féodor Volkov, ne remontait qu'à la deuxième moitié du siècle précédent. Les noms à retenir y sont Gryboyedov, Ostrovsky, Gogol, Sukovo-Kobylin, Alexis et Léon Tolstoï, Tourguenev et Merejkovsky comme dramaturges ; Mochalov, Karatygin, Schepkin, comme acteurs de marque. Mais la mise en scène était demeurée lamentablement traditionnelle, dans le sens le plus défavorable du terme. Il faut arriver à l'extrême fin du dix-neuvième siècle pour constater tout-à-coup, chez les organisateurs de spectacles russes, une émulation artistique intense en vue de rénover l'art de la scène chez eux, émulation qui coïncide avec un mouvement analogue dans l'Europe entière. La Russie, cette fois, prit la tête du mouvement, après y avoir joué si longtemps un rôle effacé, et ne devait plus se laisser distancer par aucun autre pays.

Le Théâtre d'Art de Moscou, fondé en 1898, a été le terrain d'expérience le plus fertile des metteurs en scène modernes. Il constitue la floraison, dans le domaine du théâtre, de l'« Intelligentsia » russe. Cette Intelligentsia, dont on a tant parlé, n'est autre chose que l'élite intellectuelle russe dont l'ascension politique fut ruinée par l'assassinat du tsar très libéral Alexandre II. La réaction gouvernementale détourna l'attention de l'Intelligentsia vers d'autres sphères, vers la littérature notamment. Enfermé dans le champ de son expérience personnelle, l'intellectuel russe se préoccupa, pour la première fois, des problèmes de sa propre

existence. Le théâtre fit de même. A la pièce de genre, avec tendance moralisatrice et d'une platitude énorme, vint se substituer la pièce à problèmes intellectuels; à la collision brutale des passions extériorisées, succéda la combustion énigmatique des âmes... C'est pourquoi les premières tentatives de porter à la scène les œuvres de Tchekhov avortèrent pitoyablement. La raison n'en est pas difficile à découvrir : Tchekhov savait que l'événement inattendu n'a aucune signification au théâtre et que l'âme de la surprise est sa préparation intelligente. Les producteurs, habitués qu'ils étaient à attacher trop de prix aux seuls coups de théâtre au détriment de la progression obscure d'une passion, rataient régulièrement leur effet, parce qu'ils négligeaient d'éclairer la préparation secrète et n'aboutissaient ainsi qu'à une surprise brutale et déroutante. « La Mouette », de Tchekhov, montée au Théâtre Alexandrinsky, de Pétrograd, échoua lamentablement, quoique le rôle principal eût été interprété par la grande actrice Vera Kommissarshevsky, à ses débuts.

Les intellectuels, au surplus, n'avaient pas manqué de noter la contradiction criante qui existait dans le théâtre courant entre les intentions de l'écrivain qui voulait donner une image fidèle de la vie, prise sur le vif, et les décors alors en usage, c'est-à-dire quelques fonds de mise en scène, intérieurs, jardins ou places publiques, utilisés en toute circonstance, sans le moindre respect ni de l'époque, ni de la classe de la société en lesquelles se déroulait l'action, ni surtout du caractère intime de la pièce, de sa couleur, de son intensité, de son mouvement.

C'est dans ce malaise, ce mécontentement, qu'il faut chercher l'origine du Théâtre d'Art de Moscou. Deux représentants typiques de l'Intelligentsia, Vladimir Nemirovitch Dantchenko, auteur dramatique, et Constantin Stanislavsky, un acteur de grand talent, s'étaient préoccupés tout particulièrement des réformes qu'il importait de faire subir à l'art de la mise en scène en Russie. Sous les auspices de la Société artistique et littéraire de Moscou, Stanislavsky s'était livré à un premier essai, avec une troupe d'amateurs éclairés. Mais quand, au cours de l'été 1897, les deux hommes se rencontrèrent, ils découvrirent incontinent que leurs vues sur les erreurs et sur les remèdes à y apporter étaient similaires, et ils décidèrent, tout court, de tenter ensemble la réalisation de leur idéal en matière théâtrale. C'est ainsi que fut fondé, l'année sui-

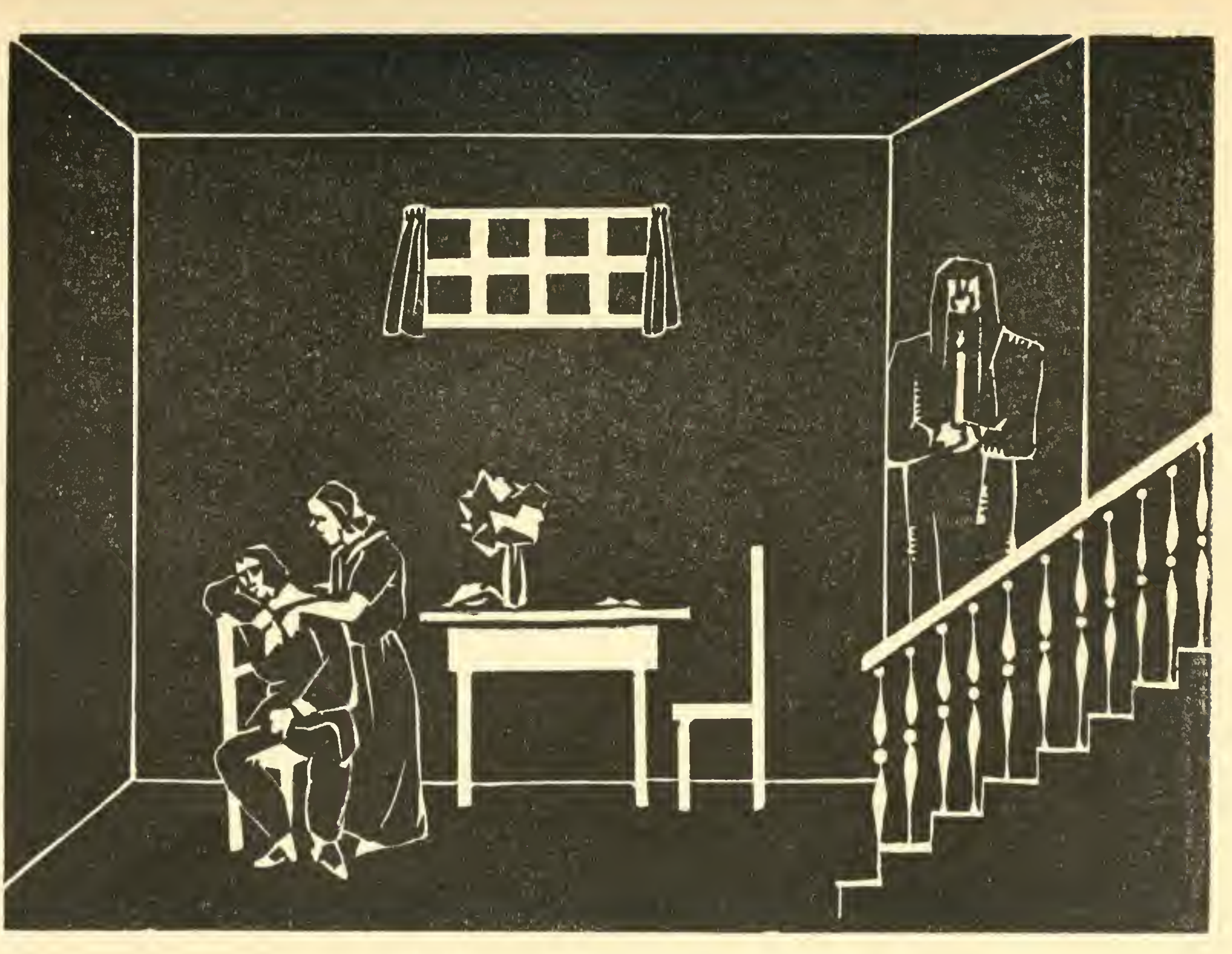
vante, le Théâtre d'Art Populaire de Moscou, qui débuta par la représentation du « Tsar Fédor », d'Alexis Tolstoï. Il fallut trois saisons, toutefois, avant que la nouvelle organisation se sentit le pied ferme, avant qu'elle put élargir, comme il convenait, le champ de ses expériences, avant qu'elle arriva à s'imposer à l'attention émerveillée de toute l'Europe artistique d'avant-guerre.

L'idéal qui guida Dantchenko et Stanislavsky peut se résumer en le seul mot russe « pravda », qu'il faut traduire par vérité ou fidélité. Ils croyaient que l'art ne pourrait être ramené au théâtre qu'en représentant, devant le public, la vraie vie, sacrifiant le moins de vérité possible aux conventions scéniques courantes. Mais qu'entendaient-ils exactement par vérité au théâtre ? La première phase du Théâtre d'Art Populaire de Moscou va nous répondre : La vérité, dans l'esprit de ses deux directeurs, ne devait être autre chose que la fidélité absolue dans la représentation de tous les détails de la vie, en d'autres termes, la vérité, c'était le naturalisme. D'où il résulte que pour le « Tsar Fédor », d'Alexis Tolstoï, une tragédie historique dont le héros s'apparente par quelques traits au Richard II si magistralement dessiné par Shakespeare, les producteurs se soucièrent bien plus de la vérité scrupuleuse du cadre que de la concentration de leur conception scénique autour de la figure du tsar. Ils mesurèrent la longueur des manches dans les costumes portés autrefois par les boyards de Fédor, ils copièrent d'anciennes dentelles, ils se tracassèrent à l'envi pour savoir comment, au seizième siècle, on dressait les meules de foin, mais, empêtrés dans leurs soucis archéologiques, ils ratèrent la création de l'atmosphère de l'œuvre. Il en fut de même pour « Le Voiturier Henschel », de Gerhart Hauptmann.

Leurs scrupules véristes ne se bornèrent évidemment pas au décor. Le naturalisme était en droit d'exiger également une modification complète dans la manière de jouer. Le jeu des foules, les droits des personnages secondaires et l'élocution plus naturelle des acteurs, préoccupèrent au même titre les directeurs du Théâtre d'Art. Faisons remarquer, toutefois, qu'ils ne furent pas, à vrai dire, les inventeurs de cette conception théâtrale qui, nous l'avons vu, était celle d'Antoine à Paris, celle aussi de la Freie Bühne à Berlin, et de l'Independant Theatre de Londres. L'idée première

en fut donnée aux producteurs russes par une troupe d'acteurs de Meiningen qui, sous la direction de Cronegk, fit courir tout Moscou, quelques années avant la première rencontre de Stanislavsky et de Dantchenko. Mais alors que le premier semble avoir été totalement conquis à ce crédo naturaliste importé d'Allemagne, le second n'y vit, sans doute, qu'un compromis nécessaire, mais passager, car il en voulait principalement au répertoire dramatique courant, auquel il voulait substituer des pièces d'Ibsen, de Tchekhov, de Knut Hamsun et d'Andreiev. Ce fut, d'ailleurs, en imposant ces œuvres à son associé, que Dantchenko donna au Théâtre d'Art son impulsion nouvelle et lui fit trouver sa vraie voie. Reconnaissons pourtant que le génie théâtral indéniable de Stanislavsky ne se montra jamais embarrassé par les exigences scéniques nouvelles résultant d'un répertoire dramatique rajeuni.

Le premier essai fut tenté avec « La Mouette », de Tchekhov. Les directeurs du Théâtre d'Art s'efforcèrent de découvrir la nature spéciale de cette pièce et ils lui trouvèrent une tonalité prédominante qu'il importait de mettre en relief, sous peine de refaire l'expérience désastreuse de Pétrograd. Cela revenait, en somme, à faire une sélection; non plus une sélection de détails linéaires, mais une sélection éliminatoire de tous les aspects en conflit avec la note majeure du sentiment qu'il s'agissait de faire partager au public. Nuls contrastes violents d'ombres et de lumières ne viennent y rompre la gamme peu étendue des demi-tons subtils et délicats; nuls éclats dans le dialogue ne viennent y briser la suite lyrique, finement nuancée et coulant sans heurt dans une tonalité soutenue. Ces deux caractères spécifiques du théâtre de Tchekhov trouvèrent, à Moscou, leur réalisation la plus intelligente. Ainsi que l'écrit Alexander Bakshy dans un très bel article auquel nous devons beaucoup, sur le théâtre dramatique russe (« Drama », 1919), la nature musicale du dialogue y fut rendue avec une perfection qui aurait fait honneur au meilleur orchestre symphonique et la tonalité dominante du jeu fut soulignée avec un tact infini. Le seul reproche qu'on trouva à formuler contre ces représentations si fidèles au style particulier de Tchekhov, vise uniquement l'emploi de certains artifices auquel les producteurs du Théâtre d'Art se laissèrent entraîner par un naturalisme intransigeant, « tels que



Décor pour « La Vie d'un Homme », d'Andreiev.

des rideaux agités par le vent, de la boue faite en papier-mâché, de la vraie pluie mouillant les acteurs, des grenouilles coassantes et des criquets grillotants »

Si le Théâtre d'Art servit la cause de Tchekhov, les pièces de Tchekhov ne servirent pas moins la cause du Théâtre d'Art. Car, de cette première expérience, étendue ensuite aux œuvres de Hauptmann, Tourguenev et Ibsen, devait jaillir la lumière. Des problèmes nouveaux, en effet, se pressaient maintenant en masse autour de ce laboratoire d'expérimentation théâtrale. Le symbolisme, avec ses formules sans nombre, qui n'avaient de commun que leur profond dédain pour le réalisme mais qui s'arrangeaint tant bien que mal dans ce cadre fort élastique, vint frapper à la porte de Stanislavsky. Les pièces de Maeterlinck, de Knut Hamsun et d'Andreiev firent l'objet d'expériences nouvelles. Si la mise en scène de « L'Oiseau bleu », en 1908, révèle encore bien des hésitations et une lourdeur de main que le symbolisme de Maeterlinck supportait difficilement, « Le Drame de la Vie », de Knut Hamsun et « La Vie de l'Homme » et « Anatema », d'Andreiev, bénéficièrent d'une compréhension plus mûrie. Et l'expédient, qui consistait à réduire le décor à un minimum absolu, fit entrevoir, à de rares clairvoyants, les réalisations qui devaient triompher, quinze ans plus tard, sur les principales scènes d'art de l'Europe et de l'Amérique. Cette phase, toutefois, ne fut que de très courte durée. Ce fut au moment où le Théâtre d'Art était le plus près de la vérité, qu'il fit machine en arrière, croyant s'être trompé de direction. Et il retourna à ses erreurs anciennes que, dans « L'Art Théâtral Moderne », Jacques Rouché définit : « Toute la partie « jeu », traitée symboliquement (dans le sens que les Russes donnent à ce mot, c'est-à-dire simplification, synthétisation, etc.) ; toute la partie « accessoire », traitée d'une façon naturaliste avec le soin le plus minutieux. »

IV

Nous devons nous arrêter quelque peu aux travaux d'une section expérimentale du Théâtre d'Art, mais indépendante de lui et libre entièrement de tous ses mouvements : le Théâtre Stoudio.

qui aurait dû s'ouvrir en 1905, comme laboratoire de recherches théâtrales. Aidé de Vsjevolod Meyerhold, un jeune acteur qui avait joint le Théâtre d'Art dès sa fondation, Stanislavsky réunit, autour de lui, quelques régisseurs, acteurs et peintres, et, ensemble, ils étudièrent les possibilités d'abandonner le réalisme qui ne répondait plus aux besoins de la production littéraire du moment. « Dès la première réunion des réformateurs, écrit Rouché, on s'accorda sur ce que les formes de l'art théâtral contemporain étaient depuis longtemps démodées, que le spectateur exigeait une nouvelle technique, qu'il fallait « évolucr » en abandonnant, malgré ses succès, l'art réaliste. » Les tentatives de synthétisation, de simplification et de stylisation des œuvres qu'ils se proposaient de monter, préoccupèrent ces artistes qui avaient péché jusqu'alors par scrupule naturaliste. « Le Collègue Crampton », de Hauptmann, « La Neige », de Schebychevsky, « Les Sept Princesses », de Maeterlinck, « La Femme à la Fenêtre », de von Hoffmansthal, firent l'objet des premières expériences, essentiellement théoriques, il est vrai, car le Théâtre Stoudio ne vécut que six mois. En raison des événements de 1905, notamment le désastre de Moukden, il ne devait jamais ouvrir ses portes. On peut dire pourtant, avec Rouché, que « toutes les innovations scéniques, toutes les réformes, si audacieuses en apparence, que tentèrent les théâtres russes, s'inspirèrent de cette tentative vraiment nouvelle que ne connaissent, hélas, que fort peu de privilégiés. »

Il n'est pas difficile de deviner pour quelle large part l'honneur de ces innovations du Théâtre Stoudio, dont il ne reste que quelques maquettes, revient à Meyerhold. C'est que ses conceptions scéniques n'avaient rien de commun avec le fétichisme naturaliste de Stanislavsky et ne concordaient pas davantage avec les idées de Dantchenko, encore qu'il partageait sa manière de voir quant à l'indispensable rénovation du répertoire. Son influence, toutefois, ne se fit sentir au Théâtre d'Art, qu'à partir de 1905. Avant de devenir le metteur en scène des Théâtres impériaux, où il devait faire merveille, dans un milieu exclusivement réactionnaire, il lui fut donné de réaliser, en partie tout au moins, ses principes intransigeants de réformateur scénique, grâce à son association avec la grande actrice Vera Kommissarzhevsky, qui abandonna le Théâtre Alexandrinsky pour courir la noble

aventure d'avoir sa propre scène. « Ce théâtre voulait présenter au public, écrit Rouché, des œuvres intéressantes et neuves, surtout au point de vue du travail de technique et de mise en scène, la révolte contre le naturalisme étant encore l'idée dominante. » Sont-ce les expériences audacieuses de Meyerhold qui ruinèrent, vers la fin de 1909, cette association si fructueuse en belles trouvailles, où le mouvement scénique était cherché dans la manière d'harmoniser les lignes et les couleurs, de disposer les groupes et de souligner les gestes, mais qui durent effrayer le public ? C'est probable. Quoiqu'il en soit, la révolte contre le naturalisme trouva ses meilleures formules dans cette entreprise qui monta, en fort peu de temps, « Les Marionnettes », de Bloch, « La Vie de l'Homme », d'Andreiev, les tragédies de Maeterlinck, « Les Pastorales », de Kouzmine, « Les Mystères », de Remizov, « Le Don des Sages Abeilles », de Sologub, et maintes autres pièces parmi les plus belles de la littérature dramatique russe.

Meyerhold avait proclamé, au Théâtre Stoudio, l'évangile du « théâtre conventionnel « : Non seulement il voulait la simplification des images, que préconisait Dantchenko, images qui, dans ces conditions, n'en demeurent pas moins essentiellement les mêmes que celles qu'on rencontre dans la vie ordinaire, mais il voulait bien plus, suivant l'expression de Bakshy, « découvrir des parures extérieures pour des entités spirituelles appartenant à un ordre d'idées différent de celles qu'on relève dans son expérience quotidienne ». En un mot, il voulait représenter, à côté du monde de l'observation, le monde de l'intuition. Le mot conventionnel n'avait point d'autre signification pour Meyerhold et se traduisait par le terme russe « uslovny », c'est-à-dire « conditionnel », existant aussi longtemps que sa condition fondamentale, ses prémisses demeuraient intactes. C'était la porte ouverte, toute large, au monde de l'imagination, aux formes fantastiques. C'était élargir les limites de la représentation théâtrale jusqu'à y comprendre les mystères cachés de la vie spirituelle, réintroduits dans la dramaturgie par Maeterlinck.

L'atmosphère si particulière des drames de Maeterlinck et ses personnages, qui ressemblaient bien plus à nos propres visions projetées dans l'espace qu'à des êtres vivants, réclamaient, d'après Meyerhold, des méthodes de représentation nouvelles.

Ces formes à peine tangibles, qui « semblaient descendre d'un vitrail d'église gothique pour s'éveiller lentement à la vie », ne lui semblaient réalisables qu'en réduisant la profondeur de la scène à une bande étroite, proche de la rampe, derrière laquelle se dressait un écran plat, aux couleurs éclatantes, et sur laquelle devaient se mouvoir, avec des gestes lents et des pas aériens, des formes claires, proférant des paroles douces et claires, comme la musique berceuse des orgues. Le défaut, dont toute l'ingéniosité de Meyerhold n'arriva guère à triompher, consistait en la plastique trop matérielle des acteurs qu'il n'était pas possible de réduire dans les mêmes proportions que son arrangement scénique plat, décor qui eut réclamé l'emploi de marionnettes. Il comprit son erreur, car nul plus que lui ne possède le génie du metteur en scène que rien n'embarasse. Il reconnut donc que le théâtre possède certaines propriétés inhérentes à cet art, avec lesquelles il n'est point permis de prendre des libertés. Et, au lieu de s'obstiner à vouloir aplatir l'aspect de l'acteur jusqu'à lui donner l'apparence d'une figure peinte, à deux dimensions, emprisonnée dans les résilles de plomb d'un vitrail, il virevolta avec une audace et une adresse d'artiste consommé et se lança courageusement dans des expériences nouvelles, qualifiées de mise en scène statuesque.

Dans son système statuesque, une importance plus grande était accordée à la figure de l'acteur, au détriment du décor. Le fond de la scène était même plongé, parfois, dans une obscurité totale ou tout au moins partielle. Afin d'intensifier encore l'effet, le proscenium était mis en contact avec l'auditoire, ce qui devait ouvrir à l'art théâtral des issues et des développements insoupçonnés. Un pont était ainsi jeté entre la scène et la salle, l'atmosphère du théâtre devenait grosse d'intimité et la pièce pouvait devenir, ce qu'elle était aux âges d'or du théâtre, un spectacle n'ayant d'autre prétention que d'être un spectacle, donné par des acteurs en présence de spectateurs, ou encore, un rite collectif, appelé à élever les croyants au-dessus des préoccupations égoïstes et étriquées de la vie matérielle. Ce qui manquait encore pour réaliser ce deuxième idéal, c'était une foi ardente, commune à tous, ou partagée par la majorité des hommes, qui aurait permis de cultiver, au sein de ces communautés croyantes, le drame religieux que connurent la Grèce antique et l'Europe du moyen-âge.



Max REINHARDT.

Meyerhold se rangea de l'avis d'André Biely qui dit : « Que le mystère soit un mystère et le théâtre du théâtre, » et il ne prêta qu'une oreille distraite aux revendications des mystiques qui n'étaient rien moins, pourtant, que de talentueux poètes dramatiques, Féodor Sologub et Viacheslav Ivanov. Il proclama que jamais le jeu de scène ne devrait se libérer de sa condition fondamentale et cesser d'être un jeu, pour devenir la vie reproduite avec plus ou moins d'exactitude. De là sa nouvelle devise : la « Sincérité théâtrale » et rien que cette sincérité. Il bannit, dès lors, de son répertoire toutes les œuvres qui dépendaient, en majeure partie, d'effets d'illusion et se vit obligé d'avoir recours aux anciens surtout, franchement et intensément scéniques : les Grecs, Lope de Vega, Shakespeare et Molière. Cette sincérité scénique devait s'accompagner d'une sincérité non moindre dans le jeu. L'acteur devait commencer par s'avouer à lui-même et reconnaître ensuite sans ambages qu'il jouait un rôle, et ne plus s'évertuer à créer l'illusion de la vie. Ce principe amena Meyerhold à rétablir l'usage du masque. Toute pièce qui ne permettait guère qu'on prit avec elle ces différentes libertés, Meyerhold n'eut aucun scrupule à la condamner, ni à inviter l'acteur à improviser librement, d'après les données de cette pièce, ainsi qu'il était d'usage dans la Commedia dell'Arte. Le masque et l'improvisation nous conduisent à l'étape finale de Meyerhold, celle du spectacle collectif, avec suppression radicale de toute scène circonscrite par un monde naturaliste où il n'était fait grâce d'aucun détail vériste, mais où on faisait fi du spectateur. Chez lui, au contraire, le spectateur, après avoir été invité à coopérer à l'œuvre par ses facultés imaginatives, devait être invité bientôt à contribuer à l'action même de la pièce, action qu'il fit déborder de la scène jusque dans la salle occupée par un public fervent, ayant une foi commune. Cette forme finale, avec décors d'ordre constructif, devait triompher dans la Russie soviétique.

V

Si la haute discipline artistique que Stanislavsky avait introduite au Théâtre d'Art et les métodes parfois agressivement modernes préconisées par le Théâtre Stoudio, devaient exercer

une influence énorme sur l'art de la scène dans la plupart des théâtres de l'Europe et de l'Amérique, il n'en faudrait pas déduire que ce mouvement était isolé et limité à la Russie seulement. A l'époque où Meyerhold poursuivait ses expériences du Stoudio sur la scène du Théâtre Kommissarzhevky, le Suisse Adolphe Appia, les Allemands Georg Fuchs, Fritz Erler, Max Reinhardt, l'Anglais Gordon Craig, bataillaient pour la rénovation de l'art théâtral, pour la libération du metteur en scène de tout le capharnaüm des accessoires et toiles de fond de la production romantique, ainsi que des mille et un stratagèmes et artifices, imaginés par les théâtres libres de Paris, de Londres et de Berlin, pour faire croire à un auditoire benêt qu'il se trouvait partout ailleurs qu'au théâtre.

Si on considère l'excellence des idées qu'il a condensées dans son ouvrage « Die Music und die Inscenierung », publié en 1899, on ne pourra contester qu'Adolphe Appia a été un des précurseurs les plus influents de la rénovation théâtrale. Il y expose notamment, avec beaucoup de méthode et d'une manière tout à fait convaincante, les desiderata de la mise en scène courante où l'acteur est trop fréquemment sacrifié au décor. Toute la présentation doit servir le personnage en scène: « L'illusion scénique, c'est la présence vivante de l'acteur. » Ce qu'il importe de créer, c'est l'atmosphère et non point l'aspect réel. Il faut, qu'en regardant l'acteur, le spectateur comprenne en quel endroit il se trouve. Et c'est grâce à la lumière qui vient le frapper, que l'acteur sera mis en valeur plastiquement. Ses mouvements ne seront expressifs, d'ailleurs, que dans la mesure où « les points d'appui que lui offrent le sol et les objets » seront bien compris. « Les deux conditions primordiales d'une présence artistique du corps humain sur la scène seraient donc : Une lumière qui mette en valeur sa plasticité et une conformation plastique du décor qui mette en valeur ses attitudes et ses mouvements. » D'où la nécessité de renouveler le système d'éclairage actuel, afin de pouvoir produire « la lumière diffuse », qui permet de « voir » la scène, obtenue à l'aide de herses, de rampes à éclairage adouci, mais aussi « la lumière directe », obtenue par projecteurs, assez intense pour établir des ombres dans la clarté diffuse même. Par la projection de combinaisons de couleurs, on peut créer ainsi, à peu de frais, le milieu qui convient.

Les décors synthétiques d'Appia, d'une grande sobriété linéaire et d'une austère grandeur, révèlent une compréhension parfaite de la valeur dramatique du décor, chez cet artiste qui, mieux qu'aucun autre, a compris les ressources scéniques de l'Œuvre wagnérienne. Appia était l'ennemi de la peinture, toujours prête à abuser. « Des éléments représentatifs, le moins nécessaire est donc la peinture... L'éclairage, au contraire, pourrait être considéré comme tout puissant, n'était son antagoniste la peinture, qui en fausse l'emploi. »

Georg Fuchs, dans « Die Revolution des Theaters », qui date de 1909, n'est pas moins ennemi de l'illusion. Sa devise est : « Rethéâtralisons le théâtre ». Comment faire apparaître des personnages de la fiction dont le poète a tracé l'image en traits essentiels, accentués, grossis ? Il faut suggérer ce qu'on n'arriverait jamais à représenter convenablement. Il faut choisir ce qui est caractéristique. Les peintres, de leur côté, ne devront pas chercher à « donner l'illusion de la profondeur, à rendre les trois dimensions; ils s'attacheront au problèmes des lignes et des plans. » Georg Fuchs préconise la scène en relief au lieu de la scène en profondeur, l'acteur étant naturellement tenté de s'approcher de la rampe, obligeant ainsi le metteur en scène de combler l'espace derrière lui, de détails inutiles ou « de figurants qui s'ennuient, au détriment de l'unité d'impression. »

Fritz Erler, dont les projets de mise en scène pour « Faust » amenèrent Georg Fuchs à construire, en 1907, le Künstler-Theater de Munich, partage les idées de celui-ci quant à l'importance, au premier chef, du personnage en scène. « C'est l'acteur qui doit captiver tout l'intérêt du spectacle et non ce désert de toile dont on l'entoure, non plus que cet éparpillement d'accessoires et ces machineries artificielles dans lesquelles se pulvérise le texte du poète. » Il faut que la scène, peu profonde, demeure un tréteau, un plancher sur lequel aucune recherche de réalisme ne peut être tolérée. Les ressources de l'éclairage sont là pour mettre en valeur les personnages et pour créer l'ambiance. Partisan de la synthétisation, Erler vise surtout à faire exprimer aux personnages, avec un maximum d'éloquence, ce que ces personnages représentaient dans l'esprit de l'écrivain qui les conçut. Le nom de Fritz Erler s'imposa à l'attention de tous ceux qui s'occupaient de théâtre en Allemagne, à l'oc-

casion de la représentation de « Faust », au Théâtre des Artistes, à Munich. On loua la sobriété et la simplicité de ses décors peints. On s'extasia devant l'ingéniosité qu'il déploya dans l'usage des éclairages, avec rien qu'un fond blanc et qu'un fond noir, ainsi que devant l'emploi heureux des deux fermes du théâtre, massives et mobiles, comme base de toutes les scènes.

L'Autrichien Max Reinhardt, qui, engagé à vingt ans par Brahm au Théâtre de Salzbourg, se révéla d'emblée un artiste de valeur, ayant le sens de la composition et l'esprit inventif au plus haut point, et qui, après avoir tenu un petit rôle au Burgtheater de Vienne, devait se révéler, suivant l'expression d'un critique anglais, le dynamo le plus puissant du théâtre moderne, n'a pas d'idées très différentes de celles qui avaient cours en Allemagne à l'époque de ses débuts. « Il faut émanciper le théâtre, lui donner un but artistique, noble et pur. » Le théâtre, lisons-nous dans « Max Reinhardt and his Theater », se manifeste même chez l'enfant, dont le jeu est vivant de joie créatrice; il vit chez l'adulte, qu'il soit artiste ou spectateur. Il est, pour ainsi dire, un désir indomptable de se transformer soi-même, une impulsion démoniaque de se dévoiler. Tous ceux qui sont présents au théâtre — sur scène ou dans l'auditoire — s'efforcent, consciemment ou inconsciemment, de s'estimer plus haut, de s'oublier, de s'élever au-dessus de soi-même. Ils cherchent cette extase, cette intoxication qu'en d'autres circonstances, seules les drogues peuvent leur donner. » Le spectateur, dans l'esprit de Reinhardt, devient donc acteur. Il exclut, chez le public, l'attitude du simple détachement esthétique. La première chose qu'il fallait donc supprimer, c'était la barrière qui séparait le spectateur du plateau, l'encadrement peint qui définit la scène et la présente aux yeux du public comme une peinture animée. Du coup, le spectateur se trouve plongé dans l'action, participe au jeu, de toute son âme. Mais il importe, dès lors, que la pièce ne soit plus soumise à aucune autre loi qu'à celles qui régissent le théâtre, qu'elle demeure essentiellement du théâtre, et qu'elle s'adresse aux sens du spectateur sans les fatiguer.

Le régisseur ne doit tenir aucun compte « du rapport entre le talent de l'acteur et le rôle qu'il remplit, de la distance ou du rapprochement des grandes lignes de sa personnalité, aux grandes lignes d'un style. » Chez l'acteur, pas de genre, pas

de style, pas de grandes lignes. Il appartient au seul metteur en scène de rechercher les grandes formes, les contours qui enveloppent tout. Reinhardt a montré une prédilection marquée pour « les lignes glissantes des pré-raphaélites, pour les créations ornementales, les contrastes de lumières, les hardiesses des coloris, l'emploi des tons bruns sur lesquels se détachent les autres couleurs. Faire du Rembrandt, disent ses élèves ». Reinhardt a peu varié depuis ses débuts. C'est, d'ailleurs, ce que lui reprochent ceux de l'avant-garde littéraire en Allemagne, qui, peu à peu, se détournent de lui. On le dit trop attaché à la décoration directe ou analytique, avec un goût exagéré du faste. On lui reproche de trop sacrifier à l'illusion picturale, condamnée pourtant par ses théories, et de manquer, en un certain sens, d'imagination synthétique.

Sa lutte contre le naturalisme fit du bruit, dès la première heure. Ce fut dans une salle d'Unter den Linden, Schall und Rauch (Son et Fumée), qu'il se distingua d'abord, par la manière de présenter des danses grotesques, des parodies, des satires sociales... Das Kleines Theater, fondé en 1901, devait lui permettre d'étendre le champ de ses expériences avec « Après l'Incendie », de Strindberg, « Erdgeist » (L'Esprit de la Terre), de Wedekind, et « L'Asile de Nuit », de Gorki. En 1905, il fonda Das Deutches Theater, la plus vaste scène de Berlin, auquel il annexa un petit théâtre intime, comportant trois cents places. Il y fit usage de la scène tournante et de dispositions d'éclairage nouvelles. Si la plaque tournante permet la préparation des scènes successives pendant que progresse le jeu, elle n'est pas sans présenter quelques sérieux inconvénients. « Ce système, écrit Rouché, par son principe même, restreint les dimensions de la scène à un secteur de la circonférence inscrite dans le carré construit sur le petit côté du plateau; il impose, au lointain, un panorama fixe qui donne parfois une acoustique fâcheuse; il ne manœuvre pas sans bruit. » Mais il ajoute que les nombreux collaborateurs de Reinhardt cherchent à corriger ces inconvénients par des perfectionnements constants.

Si, au point de vue du répertoire, Max Reinhardt est le producteur le plus éclectique qui soit, traitant, tour à tour, tous les genres tant littéraires que lyriques, il ne l'est guère moins au point de vue de la mise en scène, encore qu'on trouve toujours

et partout chez lui, la même tendance à faire riche et grand, à surfaire le décor et la figuration, à exagérer le côté pictural et architectural au détriment de l'expression ou, tout au moins, de l'esprit de la pièce. Il n'en est pas moins certain que Reinhardt demeure une des seules grandes figures du théâtre européen d'avant-guerre, qui n'ait pas été refoulée dans les coulisses. Après avoir conquis l'Amérique par ses spectacles grandioses, notamment par la production du « Miracle », de Vollmoeller, sur l'énorme scène du Century Theatre de New-York, avec plus de sept cents acteurs et figurants et un orchestre considérable, il a pris possession du Josefstadt, de Vienne, et s'occupe d'une demi-douzaine de théâtres à Berlin. Son désir de faire communier le spectateur avec l'interprète l'incita, pour « Le Miracle », à placer l'auditoire sous les vastes arcades d'une cathédrale et, à la Redoutensaal de Vienne, à mêler, dans la même salle, les acteurs et le public.

Il faut reconnaître que son goût de l'opulence et de la surcharge n'a pas toujours été favorable à la mise en valeur d'œuvres telles que la « Sainte Jeanne », de Bernard Shaw, au Deutches Theater, où le souci de la reconstitution du milieu historique entraîna Reinhardt à faire pompeux et massif. Malgré cette faute de goût, l'excellente artiste Elisabeth Bergner en assura le succès, tout comme « Six Personnages en quête d'Auteur », de Pirandello, sur la petite scène de Komoedie, fut sauvé par le grand acteur Pallenberg, malgré de fâcheuses ajoutes. Mais quand on lui accorde l'espace et qu'il lui est permis de faire grand, sans regarder aux frais, de faire du spectacle dans le sens le plus étendu du terme, Reinhardt n'a pas son égal en Europe. Qu'il nous suffise de citer sa production, au Grosses Schauspielhaus de Berlin, de « Lysistrata », d'Aristophane. Une accumulation extraordinaire de plate-formes et d'escaliers cubiques et massifs, plantée de temples, de palais et de tours, occupait la vaste arêne, donnant l'impression grandiose, mais froide, d'une Grèce triomphante. L'esprit de la comédie, toutefois, s'y dégageait difficilement des savantes combinaisons de foules. Le « Danton », de Romain Rolland, n'était pas moins impressionnant, par ses effets de multitudes rigoureusement disciplinées qui, autant que possible, prenaient contact avec les spectateurs. Plus qu'aucun autre, Reinhardt a réussi à donner à l'auditoire



Décor de Gordon Craig pour une pièce de Shakespeare.

la sensation de participer directement à l'action. Jamais, il ne s'est préoccupé de donner l'illusion du vrai; ce qu'il a eu en vue uniquement, c'est de créer l'atmosphère à l'aide de la couleur et de la ligne. Sous ce rapport, il importe de mentionner les belles créations d'« Europa », de Georg Kaiser, des « Tisserands », et du « Sauveur blanc », de Gerhart Hauptmann.

La préférence manifeste de Reinhardt pour le théâtre à caractère présentatif, à l'exclusion de tout système représentatif, et la conception qu'il a du drame populaire comme devant être une vaste action collective provoquée par un état d'exaltation artistique et religieuse habilement guidée par le producteur, l'ont incité à tourner les regards vers Salzbourg, la cité des églises baroques, des cérémonies pompeuses et de la musique de Mozart. Ce fut dans un esprit de faste jésuitique cher à Reinhardt, que furent donnés « Un Chacun », moralité médiévale et « Le Théâtre Mondial », de Calderon, réadaptés tous deux par Hugo von Hofmannsthal. Ces spectacles se déroulèrent dans l'église même ou devant le parvis, sous le haut patronage de l'évêque de Salzbourg, qui voulut bien autoriser, à cette occasion, l'emploi des objets du culte pour un service profane. L'atmosphère ainsi créée fut bien celle du théâtre tel qu'il fleurissait aux grandes époques de foi collective, sans pourtant avoir un caractère dogmatique. Ainsi que l'écrit d'ailleurs von Hofmannsthal au sujet de l'immense théâtre qu'on projette de construire à Salzbourg : « Les chefs-d'œuvre dramatiques religieux, ainsi que la musique religieuse trouveront leur expression ici, mais l'esprit pourtant du Festspielhaus sera païen avec le paganisme du moelleux et rayonnant Mozart. »

VI

Le théoricien, dont les conceptions nouvelles en matière théâtrale ont eu l'influence la plus étendue, la plus universelle, tant pour l'audace et l'intransigeance que pour la haute probité artistique et l'incontestable génie de celui qui les énonçait sans pouvoir les réaliser, est l'Anglais Edward Gordon Craig. Dans

ses nombreux écrits, il revient toujours à cette idée fondamentale de la direction unique, du cerveau créateur, du régisseur universel. Il faut purger le plateau des nombreux parasites qui l'infestent. Comment arriver à faire du beau travail avec tant d'individus sans autre personnalité que leur insuffisance et leur entêtement, mais qui tous entendent imposer leur manière de voir ? Il faudrait un Hercule pour nettoyer ces écuries d'Augias. Il n'y a qu'un moyen. Tout détruire et reconstruire le théâtre de toutes pièces et en chasser, au besoin, les acteurs qu'on n'arrive pas à discipliner en vue d'obtenir le style indispensable au relèvement d'un art tombé bien bas. Car Gordon Craig n'admet pas le réalisme, le réalisme qui est aux antipodes de l'art. Caliban chasse Ariel. Ce qu'il faut rechercher, c'est la forme sans laquelle il n'existe pas de beauté, et pour ce faire, il faut se soumettre à des rythmes et à des lois propres au théâtre.

Dans « L'Art du Théâtre » et bon nombre d'autres écrits, il a exposé ses idées sur l'art de la scène qu'il veut affranchir, du joug auquel l'ont soumis les littérateurs, les compositeurs, les peintres et tous ceux qu'ils ont à leur service. Même, s'il le fallait, il supprimerait l'acteur et il le remplacerait par la sur-marionnette, infiniment plus docile entre les mains du régisseur appelé à tout coordonner. A ce régisseur idéal, il confierait le soin de tout inventer; il le voudrait à la fois metteur en scène, peintre des décors et des costumes, architecte, ordonnateur du spectacle et même auteur ou adaptateur de la pièce. L'art du théâtre, pour Gordon Craig, « n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse; il est formé des éléments qui le composent : du geste qui est l'âme du jeu, des mots qui sont le corps de la pièce; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor; du rythme qui est l'essence de la danse ». Gordon Craig, qui a beaucoup écrit sur les marionnettes et qui les aime infiniment, rêve d'un théâtre où de grandes poupées en bois, impassibles devant les applaudissements du public, montreraient dans leur jeu cette gravité sacerdotale que les acteurs vivants n'ont plus. Pour avoir connu les marionnettes du Japon et l'influence bienfaisante et prodigieuse qu'elles exercèrent sur les incomparables acteurs japonais, préoccupés d'étudier inlassablement les moyens de serrer au plus près qu'ils le pouvaient la perfection technique et le haut style de ces interprètes inanimés,

Craig rêve d'une pareille discipline passive chez nos acteurs d'Europe. Mais, désespérant d'y arriver bientôt, il n'hésite pas à écrire : « Supprimez l'acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène. Il n'y aura plus de personnage vivant pour confondre en notre esprit l'art et la réalité; plus de personnage vivant où les faiblesses et les frissons de la chair soient visibles. » Ennemi de l'éparpillement des efforts au détriment de la belle unité de style pour laquelle il n'a cessé de batailler, Gordon Craig en arriverait ainsi à supprimer, non seulement l'auteur et le peintre, mais aussi l'acteur.

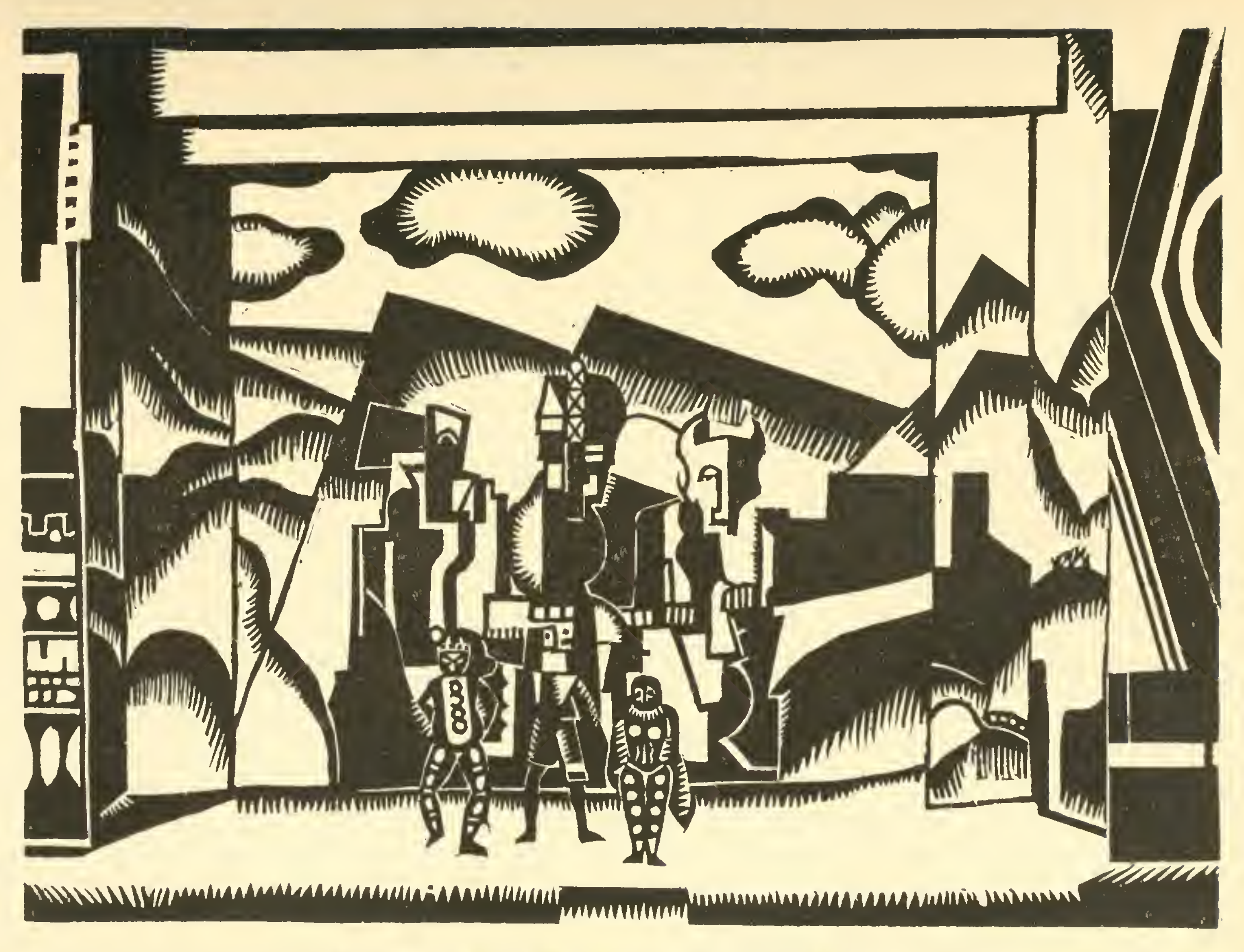
Inutile de dire que dans la pratique il n'a guère pu aller jusque là et qu'il lui a fallu passer par de légers, mais inévitables compromis, encore qu'il s'en soit noblement défendu toujours. Après l'admirable réalisation d'« Hamlet », qu'à l'invitation des directeurs du Théâtre d'Art, il monta en 1912, à Moscou, il déclara, en effet, n'avoir tenté cette expérience que pour se fortifier dans son opinion que jouer Hamlet d'une manière parfaite est chose impossible, et pour se convaincre que les pièces de Shakespeare sont injouables. A vouloir une perfection irréalisable, Craig en arriverait ainsi à nier la valeur théâtrale des plus incontestables chefs-d'œuvre dramatiques de tous les temps.

Gordon Craig compte à son actif, en plus de ses écrits et d'un nombre considérable de projets non réalisés, de merveilleux dessins et eaux-fortes, quelques productions qui feront époque dans l'histoire du théâtre. Depuis 1896, il a renoncé à l'interprétation pour se consacrer exclusivement à ses recherches et à ses expérimentations scéniques. Dès son premier essai, il fit preuve d'originalité en montant « On ne badine pas avec l'Amour », à Uxbridge. Chaque production nouvelle fut une nouvelle victoire. Ce furent « Didon et Enée », en 1900; « Le Masque de l'Amour », de Purcell, en 1901; « Acis et Galathée », de Haendel, en 1902; « Bethleem », légende de Noël, de Laurence Housman; « Les Vikings », d'Ibsen, et « Beaucoup de Bruit pour Rien », en 1903. En 1904, il monta « Venise sauvée », d'Otway; en 1905, « Electre », de Sophocle, et, en 1906, « Rosmersholm », d'Ibsen, pour la Duse. On lui doit aussi des études en vue d'une représentation du « Roi Lear » au Deutches Theater de Berlin, et de « Macbeth », pour une scène anglaise, projets non réalisés, Gordon Craig n'ayant pas voulu

se prêter aux compromis qu'on attendait de lui. Quant à l'application de ses théories, dans la mesure du possible s'entend, lors de la production d'« Hamlet » sur la scène du Théâtre d'Art de Moscou, Rouché l'apprécie comme suit : « On se sent en présence d'une œuvre entièrement originale et que l'esprit anime en son ensemble comme en chacune de ses parties. On comprend alors la forme que l'auteur veut donner à l'œuvre d'art de l'avenir, l'effort qui conduira, après avoir stylisé le décor et le personnage, à la suppression de l'artiste (l'acteur) et, comme dit Gabriele d'Annunzio, au fameux asservissement de la Nature à l'Art... Les évolutions dans les lignes architecturales, de monarques recouverts — jusqu'aux cheveux mêmes — de tissus d'or, empêchent de situer l'action dans un lieu connu, puérilement reconstitué. Ainsi, la fiction du décor correspond à celle du poète. Jamais scène ne m'a plus ému que l'enterrement d'Ophélie et, cependant, le régisseur inscrit sur son journal de conduite ces deux lignes : 5 colonnes en toile grise, 6 figurantes, 2 torches et 3 petites fleurs blanches. »

Abandonnant en partie ses décors d'aspect imposant où, à l'aide de toile neutre, il échafaudait des places fortes, des salles de palais, des rochers escarpés, des gradins vertigineux, des forêts touffues, Gordon Craig a montré, dans les derniers temps, le résultat d'expériences plus récentes, basées sur l'emploi de grands paravents à multiples feuilles, allant du plancher au plafond, qui permettent, par des combinaisons diverses, des changements de scène aussi nombreux que rapides. Grâce à des cloisons ajourées, il arrive ainsi à distribuer des éclairages différents, à obtenir des échappées de lumière et à donner l'illusion de pièces successives facilitant beaucoup les actions simultanées. L'application de ce système a donné déjà, sur différentes scènes, d'heureux résultats et n'est pas près d'avoir dit son dernier mot, par ces temps de grande pénitence, dans les théâtres d'art.

Depuis 1913, Gordon Craig s'est consacré principalement à son école et à son laboratoire d'art théâtral, à Florence. Il y édite, depuis 1908, la revue « The Mask », qui sert à la vulgarisation de ses idées. Ses moyens d'action, au théâtre, dérivent principalement des nouvelles découvertes sur la valeur de la lumière, neutre ou coloriée, et mettent à profit les qualités suggestives découvertes récemment dans le dessin, les arrange-



Décor de Fernand Leger pour « La Création du Monde ».

ments de couleurs, les draperies et les grandes masses. Dans ses mises en scène pour le Great Queen Street Theatre de Londres, en 1902, il s'ingénia à obtenir un maximum d'expression par des arrangements de figures et par des ombres projetées sur un fond uniforme. Ses procédés scéniques et ses groupements pittoresques ont eu une influence marquante sur les productions récentes de Max Reinhardt et, en Angleterre même, sur celles de Granville Barker. Ce dernier, après avoir présenté quelques pièces pour la Stage Society et avoir monté, en 1904, « Les Deux Gentilshommes de Vérone » pour les reprises shakespeariennes du Royal Court Theatre de Londres, dirigées par Vedrine, dont il devint l'associé, se laissa de plus en plus influencer par Craig et par les productions de Reinhardt à Londres. En ce moment, Gordon Craig s'occupe de monter, à l'invitation de Johannes Poulsen, pour Det Kongliche Theater de Copenhague, « Les Prétendants à la Couronne », d'Ibsen. On n'y verra que des escaliers et des écrans, dont la peinture est jalousement écartée, toute la couleur devant être produite par des projections lumineuses.

VII

Nous avons vu, qu'à la suite d'un voyage d'études à l'étranger, Rouché exprima, dès 1909, des idées fort précises sur les grands rénovateurs de la production théâtrale en Europe. Il fit connaître en même temps ses idées personnelles en la matière et ces théories qu'il eut bientôt l'occasion de mettre en pratique, eurent un écho énorme en France. Ainsi que l'écrit Léon Moussinac dans son excellent volume sur la « Décoration Théâtrale », Rouché estime « que la mise en scène doit mettre le décor au service exclusif du drame, en ne distrayant pas le spectateur ou en ne dispersant pas son attention par la recherche inutile d'effets anecdotiques ou de reconstitutions pittoresques ». « Pourquoi faire éclater un feu d'artifice ou défiler un cortège dans le fond de la scène, écrit Rouché, alors qu'au premier plan se déroule une scène dramatique qui n'en est point renforcée ? » Ce que Rouché cherche, c'est l'harmonie colorée du drame à représenter, le rythme dans lequel l'action est conçue et suivant lequel elle doit

se développer. Il considère l'art dramatique « comme un aspect et une dépendance de l'art plastique. »

C'est du peintre décorateur de talent que Rouché attend la solution du problème si discuté de la rénovation de l'art du théâtre, ce en quoi il s'oppose diamétralement aux tendances qui, au même moment, prévalaient en Russie et en Allemagne. Alors que, dans ces pays, l'avant-garde faisait appel aux architectes, jetant les bases du décor cubiste ou constructiviste, Rouché, au Théâtre des Arts, où, en 1910, il fit l'application de ses principes, s'adressa à des peintres, favorisant ainsi la réalisation de merveilleux décors peints. Trois artistes, surtout, devaient s'y distinguer et révéler leurs dons exceptionnels de décorateurs de grand style, Maxime Dethomas, Drésa et René Piot. « La mise en scène, à notre avis, dit Rouché, peut être réaliste, fantaisiste, symbolique ou synthétique, comporter des éléments plastiques ou peints. Il nous plaît de voir jouer un mélodrame dans une mansarde avec des éléments purement réalistes, si ceux-ci sont harmonieux, une féerie dans un décor de Guignol piqué de jolies taches de couleur, une courte scène du répertoire devant une belle tapisserie de l'époque, une fantaisie orientale devant un admirable paravent japonais; le ragoût sera un délicat rapport entre un costume et une draperie, une jolie arabesque de feuillage, fût-elle dans une ridicule bande d'air. Nous réclamons pour le metteur en scène toute liberté, à condition que les moyens employés soient artistiques. » Il déclare, toutefois, que « le décor devra être exécuté, non comme l'agrandissement d'un tableau destiné à figurer dans une galerie, mais comme une œuvre décorative; il sera traité en décoration et non en peinture... Peintre-décorateur et costumier collaboreront pour fondre l'apparence sculpturale et colorée des acteurs et des figurants avec les lignes et les couleurs de la décoration générale. » Mais, comme le dit Léon Moussinac : « Il en résulta un inévitable désordre, chaque peintre travaillant pour soi et n'étant pas toujours très préparé à la mise en scène, dans l'ignorance où il restait de certaines nécessités particulières de construction et d'éclairage. »

Coïncidant avec les communications si intéressantes de Rouché, l'arrivée à Paris, en 1909, de Serge de Diaghilev, l'ingénieux organisateur, sur la scène du Châtelet, des « Ballets russes »,

eut une influence considérable sur le théâtre français qui cherchait le salut dans une voie exclusivement décorative, picturale même. Rien n'est plus caractéristique de la nature de cette infuence que l'appréciation donnée de ces spectacles par J.-E. Blanche : « C'est de la toile peinte, du décor par des hommes sans prétention, qui ne « modèlent » pas comme fait un paysagiste académique; c'est, enfin, de la couleur, ce sont des tons. Les objets sont indiqués, non réalisés au détriment des personnages. Cela, c'est tout ce qu'il faut pour la scène. »

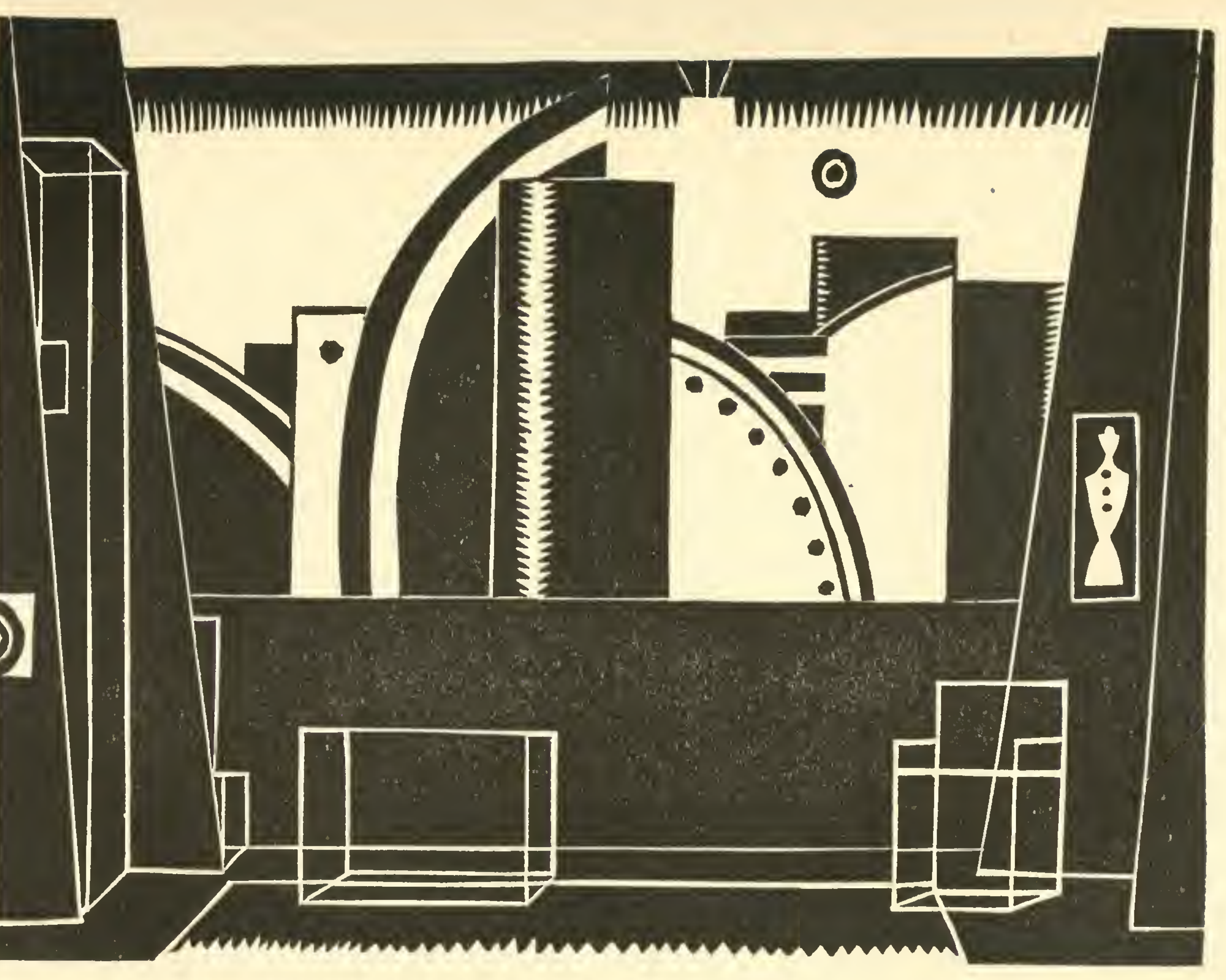
« Le jour de la générale de « Shéhérazade », écrit Simon Lissim dans la revue de L'Œuvre (1923-24), le décor réaliste reçut un coup mortel. Le décorateur qui y triompha fut Léon Bakst. » Ainsi que l'écrit Léon Moussinac, « en ce décor simplifié, ramené à quelques lignes où jouent si violemment deux couleurs dominantes et complémentaires, le rouge et le vert, où toutes les rutilances s'exaltent, les yeux découvrent une jouissance plus grande certes que l'intelligence, mais tous les efforts des décorateurs russes y trouvent en quelque sorte leur synthèse. L'art de Léon Bakst, dont l'esprit semble si étrangement tourmenté par un rêve oriental, y prouve son rapport étroit avec les conceptions du poète et du musicien. Le peintre fixe les visions fugitives que suggère le poème dans l'esprit de chacun, mais la musique fait également apparaître des formes et des couleurs non moins fugitives; or, celles-ci, loin de se nuire, se complètent, s'unissent, se marient avec la plus absolue harmonie. C'est que les effets du ballet sont notoirement dominés par la conception du peintre. » « Bakst est le créateur du costume théâtral contemporain, ajoute Simon Lissim et ce n'est pas pour rien que Péladan a dit que par son sens du mouvement dramatique, par le pathétique de sa palette et ses valeurs sentimentales, Bakst est le Delacroix du costume. »

Ces manifestations, pour lesquelles Serge de Diaghilev s'entoura d'une pléiade de décorateurs exceptionnellement préparés, appartenant, la plupart, à la célèbre compagnie « Mir Iskousstva » (Le Monde de l'Art), manifestations parmi lesquelles on peut tirer hors pair les créations d'Alexandre Benois pour « Petrouchka », de Roerich pour « Le Prince Igor », de Golovine pour « L'Oiseau de Feu », de Bakst pour « Le Spectre de la Rose », et de Larionov et Gontcharova pour « Le Coq d'Or », eurent

sur l'art du théâtre en Europe une influence prodigieuse, unique pour sa splendeur, mais stérilisante, en France surtout. Car l'art décoratif français « découvrit brusquement les fastes de la couleur et témoigna d'un engouement qui créa la mode « ballet russe » dont, à l'heure présente, nos artistes ne se sont peut-être pas encore entièrement libérés », confesse Léon Moussignac. Seuls ont échappé à ce danger quelques décorateurs de race, Simon Lissim notamment, que Lugné-Poe s'attacha pour les mises en scène de la Maison de l'Œuvre. C'est que Lissim, qui aime à lâcher les brides de son imagination et à s'aventurer en pleine fantaisie, connaît parfaitement les grands styles du passé et ne perd jamais de vue les lois de la scène et les nécessités particulières de la construction et de l'éclairage.

Sous la direction de Serge de Diaghilev, les Ballets russes ne devaient pas s'en tenir à ce triomphe initial, mais suivirent, depuis 1909, l'évolution du goût ambiant et s'internationalisèrent dans leurs déplacements fréquents. C'est qu'il fallut remplacer, peu à peu, les artistes russes qui, comme Pavlova et Karsavina, quittèrent la compagnie pour aller briller, en tant que vedettes, dans un music-hall; c'est qu'il fallut rajeunir les cadres en y introduisant forcément des éléments espagnols et français surtout; c'est qu'il fallut compter aussi avec les grands artistes décorateurs des pays où les Ballets s'attardèrent parfois. Au début de 1914, un changement important dans la conception décorative semblait devoir conduire les Ballets russes dans d'autres voies. A cette sorte de stylisation qui recherchait l'unité dans la concentration de tout le corps de danseurs autour de la figure centrale, dans une continuation resplendissante du motif linéaire et coloré, si caractéristique des créations de la première heure, se substitua, dans « Le Sacre du Printemps » et dans les « Jeux », avec l'incomparable danseur Nijinsky, une conception plus plastique dans la mise en scène.

En 1917, « Parade », de Jean Cocteau, conçu de concert avec le compositeur français Eric Satie, le chorégraphe russe Massine et le peintre espagnol Pablo Picasso, introduisit dans les Ballets russes les premiers éléments véritablement révolutionnaires. Ce fut avec cette œuvre, montée au Théâtre du Châtelet, écrit Raymond Cogniat dans la revue de l'Œuvre (1923-24), « que le public eut, pour la première fois, l'occasion d'apprécier



Décor de P. Flouquet pour le « Monsieur Un Tel », de P. Avort.

les qualités décoratives de Picasso. Dans un décor volontairement simplifié, où était juste traduit l'aspect essentiel des volumes à peu près uniquement exprimés par des lignes droites, l'artiste avait à faire évoluer des personnages de nature très différente et, par là, nécessitant des réalisations plastiques fort opposées. » La contribution de Cocteau à ce spectacle comportait, en effet, des types de caractère tout à fait distinct : Une petite fille américaine, un jongleur chinois et deux acrobates, êtres réels, qui devaient garder, dans l'esprit de Picasso, leurs mouvements en arabesques; deux managers, êtres symboliques qu'il revêtit de masques et d'une structure architecturale participant à celle du décor; et, comme trait d'union, élément burlesque, le cheval du cirque.

Poursuivant son évolution, la compagnie des Ballets russes, qui n'avaient plus de russe que leur nom et celui de leur directeur, donna « Le Train bleu », de Jean Cocteau et Darius Milhaud, et, enfin, « Les Matelots », de Georges Auric, qui firent sensation à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, en 1925. De fait, les Ballets russes, ainsi que l'écrit Huntley Carter dans « The New Spirit in the European Theatre », ont passé « comme sujet, de la pièce à intrigue à celle sans intrigue; en fait de technique, de l'émotion aux idées, ou des mouvements rythmiques aux acrobaties; comme mise en scène, de la décoration dans la grande manière (Bakst) à l'écran nu, la scène la plus nue étant celle du nouveau ballet d'Auric, « Les Matelots », qui consiste en cinq toiles de fond et trois chaises; et, pour ce qui est du local, du théâtre au music-hall ». Mais, ajoute l'érudit critique anglais, « le ballet russe a dégagé le théâtre en vue d'une technique basée sur le mécanisme de la vie. La nouvelle idée de la vie mécanique demande à entrer au théâtre régulier, aussitôt que les formes nouvelles seront prêtes à l'y introduire ». Nous verrons plus loin que cette entrée s'est effectuée déjà, sur quelques scènes favorisées d'une direction exceptionnellement éclairée et entreprenante.

VIII

Parmi les peintres dont s'entoura Rouché pour ses débuts au Théâtre des Arts, il convient de citer, en tout premier lieu, Maxime Dethomas, qui avait eu la bonne fortune de travailler

sous la direction d'un des artistes les plus originaux de notre temps, Toulouse-Lautrec. Il est vrai que ce grand peintre ne fut pas un décorateur de théâtre; mais un décor qu'il dessina, à la demande de Lugné-Poe, pour « Le Petit Chariot de Terre Cuite », du pseudo-Çudraka, et reproduit en couleurs dans la revue de l'Œuvre (1924-25), révèle, chez Toulouse-Lautrec, une vision décorative impressionnante. Ce que Maxime Dethomas a le mieux retenu de cet enseignement, c'est la manière d'observer la vie et de sonder l'âme des êtres et des choses. « On se souvient, écrit Madeleine Lindauer, dans la revue de l'Œuvre qu'elle dirige (1923-24), des décors et des costumes qu'il composa pour « Le Carnaval des Enfants » : L'atmosphère humble et douloureuse qu'il a su créer soulignait admirablement la note symbolico-naturaliste de la pièce de Saint-Georges de Bouhélier; il en fut de même pour ceux des « Frères Karamazov », si bien adaptés à l'œuvre. C'est que Maxime Dethomas a le don d'approprier à la perfection ses décors et ses costumes à l'esprit du drame qu'il évoque. Toutefois, c'est surtout le réalisme stylisé qui est sa caractéristique. Un des plus récents et plus parfaits exemples qu'il en ait donné est sa présentation du « Chevalier de Colomb », à la Comédie Française. Il a monté cette pièce dans le style espagnol italianisé si goûté en Espagne du temps de Christophe Colomb. Les décors en ont été luxueusement conçus, avec cependant une remarquable sobriété; aussi sont-ils fort beaux; mais que dire des costumes, sinon que ce sont des merveilles ? »

Quand Rouché prit la direction de l'Opéra et qu'il y apporta les réformes qu'avec son goût délicat il jugeait de première nécessité, ce fut à Dethomas qu'il confia la modification progressive des costumes pour les pièces du répertoire; ce fut à lui, également, qu'il demanda les décors pour beaucoup d'œuvres nouvelles qu'il monta. Notons, un peu au hasard, « Les Abeilles », de Stravinsky, « Prométhée », de Fauré, « Adelaïde », de Ravel, « Sylvia », de Delibes, « Goyescas », de Granados. Les décors et les costumes, conçus par Drésa pour le Théâtre des Arts, malgré un souci instinctif d'opulence qui les distingue nettement des créations beaucoup plus sobres de Dethomas, ne visent pourtant jamais à donner l'illusion. « J'ai conçu un palais de toile peinte, dit-il, à propos de « La Nuit Persane », de Vaudoyer,

et l'ai exécuté pour qu'on ne se méprenne pas sur mon intention, qu'il paraisse de toile et de peinture. » René Piot, qui aime davantage le somptueux et travaille manifestement sous le charme de l'Orient, s'est distingué davantage encore, s'il se peut, en brossant les décors du « Chagrin dans le Palais de Han », de Laloy et Grovlez, au Théâtre des Arts, et pour « Les Troyens », de Berlioz, repris à l'Opéra en 1921, où l'artiste a « accusé volontiers le caractère légendaire du poème ».

D'autres peintres encore, car ils sont légion en France, mais il faut nous borner, se sont distingués, depuis quelque quinze ans, dans la décoration théâtrale, sous l'impulsion régénératrice de MM. Rouché, Lugné-Poe, Gémier, Hébertot, Copeau, Jouvet, Baty et beaucoup d'autres. La mise en scène inventée par Jean Variot pour l'« Annonce faite à Marie », de Claudel, montée en 1912 au Théâtre de l'Œuvre, ne fut pas moins heureuse que celles des trois artistes dont nous venons de vanter le style et la large compréhension. L'année suivante, Variot fut chargé des décors pour « Le Marchand de Venise » et pour « Hamlet », que Gémier et Lugné-Poe donnèrent ensemble au Théâtre Antoine. Et, grâce à ses connaissances approfondies de l'art du décorateur, de l'importance des matériaux et des ressources de la lumière dont il n'est plus nécessaire de souligner encore le rôle, il se tira de cette entreprise délicate tout à son honneur.

Parmi les metteurs en scène ou producteurse français qui, généralement, font appel aux peintres plutôt qu'aux architectes, il importe d'isoler Gémier, que ses ennemis voudraient faire passer pour un disciple de Reinhardt. En réalité, il s'agit ici tout simplement d'une rencontre d'idées et d'audaces, chez deux artistes qui voient grand et ne rêvent qu'organisations fastueuses et grandes fêtes dramatiques, rendues vivantes par un large souffle démocratique ou religieux, pareil à celui qui animait les cérémonies au siècle glorieux d'Eschyle et à l'âge béni des mystères chrétiens. Firmin Gémier ne fait appel à la mise en sène picturale que pour autant qu'elle lui permet de rehausser l'éclat d'une représentation. Le seul office légitime du décor, suivant lui, est de situer le lieu de l'action. Une fois cet office rempli, il ne lui déplairait pas de voir ce décor s'évanouir. Ce qui l'intéresse, c'est ce qu'il appelle la mise en scène psychologique, plastique si on veut, qui est tout entière dans le jeu des acteurs.

Sa réussite la plus complète en cette voie fut incontestablement la représentation, en 1919, de l'« Œdipe, roi de Thèbes », de Saint-Georges de Bouhélier, au Cirque d'Hiver, à Paris. Nous avons eu là une réalisation pour ainsi dire parfaite des principes de Gémier, obtenue à l'aide de la statue vivante qu'est l'acteur et de ces « fresque mouvantes », comme a dit Paul Gsell, que sont les foules participant au drame, vivant de la vie du drame.

Il s'agit ici, écrivait au lendemeain de cette fête unique Gaston Sorbets dans l'« Illustration », « de l'essai de floraison d'un art nouveau dont les sociétés modernes, avec leurs foules, dociles à l'attraction des groupes, amoureuses, à la fois et non pas contradictoirement, de récréations intellectuelles et de sports, pourraient favoriser l'épanouissement. Est-il admissible de penser qu'il pourrait y avoir là l'origine de grandes fêtes dramatiques, de sortes de cérémonies solennelles et populaires, de liturgies sociales ou nationales, auxquelles participeraient l'élite qui les préparerait et les réglerait, et les masses qui y figureraient et y assisteraient, dans une commune et salutaire exaltation. Quoiqu'il en soit, ce spectacle est, sinon une révolution de notre art dramatique, au moins une révélation qui marquera. A l'arrivée dans l'arène et tandis qu'on gagne sa place sur les gradins ou au parterre, on est impressionné par la majesté du décor : L'entrée principale et les galeries en terrasse du palais de Thèbes. Ce décor est naturellement immuable et ne subira que les modifications de couleur que lui vaudront les transformations de la lumière, selon que l'on passera du soleil rougeoyant aux ombres violettes et au clair de lune diaphane. Une mouvante barrière de draperie grise, portée par une théorie de jeunes filles, les bras haut levés — gracieuse invention — vient d'abord circonscrire, au premier plan, une scène qui se passe ailleurs qu'à Thèbes, à Corinthe, et qui sert de prologue. Puis, la théorie des jeunes filles se remet en marche et disparaît, emportant son mur de toile. » Et plus loin, résumant le rôle de l'animateur de cette fête, Sorbets ajoute : « Gémier s'y est livré avec la passion dont il anime le dernier de ses figurants, qu'il transforme en artiste, pour la durée de son spectacle, avec cette sorte de fureur sacrée dont il galvanise les masses qu'il groupe, disperse, rassemble comme au hasard, mais toujours avec un sens étonnant de la décoration vivante. »



Décor de P. Flouquet pour le « Cœur à Gaz », de Tristan Tzara.

Un jeune metteur en scène hollandais, Joh. de Meester Jr, établi en Belgique où il régit le Vlaamsche Volkstooneel de Bruxelles, a eu récemment l'occasion de révéler son ingéniosité, sur une vaste échelle, dans des spectacles en plein air imaginés par le dramaturge flamand Herman Teirlinck. En 1923, pour les fêtes de Delft, il réalisa « L'Assaillant de la Tour », faisant usage de tout le corps des étudiants et d'une notable partie de la population delftoise. Contre la vieille tour de Delft avait été dressé un haut trône, encadré de deux portiques et auquel on accédait par de larges escaliers devenant plus escarpés dans la hauteur. La Matière Souveraine, idole hideuse et difforme, au masque démesuré, occupait le trône dont devait la chasser l'Esprit. Entre temps, les étudiants livraient un assaut fougueux aux sept péchés capitaux, afin de délivrer l'homme de la tyrannie de la matière.

Les mouvements des masses ne furent pas moins heureux, en 1925, dans le spectacle de Leyde où, pour la pantomime nocturne « A-Z », de Teirlinck, l'action se déroula devant un ensemble de hautes constructions cubiques, conçu par l'architecte Van de Pauwaert, constructions reliées par des arcades, sur une terrasse en quart de cercle qui se prolongeait en trois radeaux formant un triple proscenium. Il s'agissait de fêter la libération des Pays-Bas après une longue résistance contre la tyrannie espagnole. Deux statues gigantesques, représentant le duc d'Albe (A) et Guillaume le Taciturne (en néerlandais Zwijger: Z), occupaient les côtés de cette structure et avaient pour fond, l'une la flotte espagnole aux voiles angulaires rouges, l'autre la flotte hollandaise aux voiles blanches. Après diverses péripéties d'une lutte toute symbolique, avec des mouvements de foule impressionnants et le débarquement successif des Espagnols et des Gueux de mer, entraînant le recul alternatif des deux géants, le tout sous l'éclat de puissants projecteurs rouges et blancs, la statue d'Albe disparaissait, cédant le terrain à celle du Taciturne qui prenait définitivement place au milieu de son peuple libéré. Ce spectacle grandiose, de caractère historique, laissait entrevoir ce qu'un metteur en scène ingénieux comme de Meester pourrait tirer des aspects de la vie moderne dans les grands centres, des assemblées sportives, des rythmes nouveaux de l'activité industrielle et du machinisme.

Un côté intéressant de l'existence moderne, effleuré à peine par les dramaturges et qui est appelé à mettre lourdement à l'épreuve toute l'ingéniosité des grands metteurs en scène d'aujourd'hui et de demain, c'est cette activité fiévreuse des grandes fêtes sportives, qui se traduit en cohues exaltées, où des spectateurs de toutes les classes de la société se confondent dans une même communion de beauté plastique en mouvement. Avec ses mouvements de foule, ses enthousiasmes délirants, ses arabesques de lumière faite chair, et ses rythmes multiples, la réunion sportive réserve peut-être au théâtre de plein air la merveilleuse surprise d'une possible renaissance : Un renouveau authentique des fêtes helléniques, qui ne serait pas la ridicule expérience de laboratoire où on se borne, en somme, à faire grimacer et gesticuler, sous le courant électrique, une momie, sans même se donner la peine de la débarrasser de ses bandelettes.

Quand comprendra-t-on la somme de beauté vivante cristallisée dans « Jeux Olympiques », de Géo Charles ? Quand un producteur comme Gémier, le Gémier des intermèdes sportifs de 1919 au Palais d'Hiver à Paris, trouvera-t-il le temps et les appuis indispensables pour libérer, de sa forme livresque, ce chrysalide unique et lui permettre de prendre son vol diapré sous le bel azur d'un été de France ? Ce théâtre synthétique idéal, spectacle de plein air à nul autre pareil, aux ressources innombrables, voici comment Géo Charles le comprend : « Dans cette « version idéale », les éléments s'interpénètrent sans « dominante » spéciale : Musique du vers, voix récitantes, plastique, danse, ébats sportifs. Jeux de scène, chair, maillots vifs, baignant dans la lumière, forment fresque mouvante. Ce spectacle est donc plus spécialement réservé aux « Interprétations-Nature » : Théâtres dit de Plein Air et de Verdure, Stades, Vélodromes, Parcs publics, Arènes de Lutèce, Campagnes. »

IX

Formant un groupe à part, il existe en France quelques artistes qui, sans vouloir s'inspirer directement des Ballets russes, ni des principes de M. Rouché, ni viser à faire renaître les grands

spectacles collectifs que connurent le paganisme attique et la chrétienté médiévale, n'ont eu pour objet que de traduire, au mieux de leurs moyens, volontairement ou non, des plus modestes, l'esprit de révolte d'une avant-garde littéraire contre les représentations lamentablement embourgeoisées des théâtres réguliers. Mettant en valeur par des procédés de music-hall et amplifiant par des inventions de clown le côté burlesque de ces farces sur-réalistes, les peintres de décors et les inventeurs des costumes qui étoffèrent ces spectacles généralement fort réduits, s'apparentent à ceux qui, pour les Ballets de Serge de Diaghilev créèrent l'atmosphère si spéciale de « Parade », du « Train bleu » et de « Matelots ».

La première en date de ces représentations, qui fut une tentative isolée venant un mois après la bataille qui eut lieu autour de « Parade », fut celle, en juin 1917, des « Mamelles de Tirésias », un plaidoyer grotesque, sur-réaliste, cubiste et simultanéiste en faveur de la fécondité, par Guillaume Appolinaire. Les costumes et la mise en scène composée de quelques bouts de papier, furent dessinés par Férat et ne coûtèrent que sept francs. Dérivant en partie du legs de Cézanne et en partie des audaces de Marinetti, pour la partie technique tout au moins, cette représentation constitue une date mémorable dans l'art du théâtre en France. Nous avons vu depuis, M[me] Lara dans son studio théâtral « Art et Action » et Prampolini sur sa petite scène à Rome, réaliser des merveilles d'ingéniosité dans l'esprit synthétique, avec des moyens de fortune aussi sommaires ou tout au moins fort réduits.

En 1920, Jean Cocteau donna « Le Bœuf sur le Toit », une farce pour laquelle Fauconnet conçut des masques d'une truculence extraordinaire. L'année suivante, sur la scène des Champs-Elysées, la compagnie des Ballets suédois, de Rolf de Maré, monta « Les Mariés de la Tour Eiffel », de Cocteau, avec musique du groupe des Six. Cette fois, écrit Raymond Cogniat dans la revue de l'Œuvre (1924-25), « le poète avait voulu, par une sorte de réhabilitation du « lieu commun », faire une satire de notre société où les éléments les plus modernes se heurtent aux conceptions les plus bourgeoises et les plus surannées. Le soin d'encadrer cette fantaisie fut donc confié à M[lle] Irène Lagut, qui dessina le décor proprement dit, et à M. Jean Hugo, à qui

l'on doit les costumes et les masques des personnages. Il fallait éviter le manque d'unité, la banale reconstitution, l'imagerie plate et facile. Ils surent, tout en conservant la note caricaturale, obtenir un ensemble qui a la fraîcheur et la naïveté de l'imagerie en même temps que la tenue plastique indispensable à un ballet. Le décor, représentant une plate-forme de la tour Eiffel, est d'une synthèse adroite avec son amusante toile de fond et la curieuse perspective des maisons. Les costumes trouvent là un cadre de fantaisie qui leur convient. » Jean Hugo trouva ici l'occasion, écrit Léon Moussinac, « d'exécuter des costumes et des masques conçus en vue d'ajouter au comique des scènes. Les personnages de la noce, dans leurs costumes « 1900 », étaient des types très réussis. Jean Hugo élargit volontiers le caractère guignolesque des têtes de la foire en les précisant et en les simplifiant, accusant ainsi dans ses compositions une certaine recherche de style ».

En 1923, les Ballets suédois donnèrent, sur la scène de M. Hébertot, « La Création du Monde », de Blaise Cendrars et Darius Milhaud. Cette cosmogénie nègre, matérialisée fort ingénieusement, pour les décors et les costumes, par Fernand Léger, n'était pas sans rappeler, dans sa présentation, quelques expressions des Ballets russes. Mais elle constitua, pour le Théâtre des Champs-Elysées, une curiosité pleine d'esprit. Des masses étranges, représentant la terre en formation, survolées de lourds nuages, servaient de fond aux évolutions des messagers des dieux, oiseaux fantastiques juchés sur des échasses, et de danseurs étonnants, aux armatures mécaniques ou revêtus d'un maillot noir tatoué de blanc. Ce fut là le summum de l'art constructiviste inspiré des techniques nègres, en France. L'Italie devait aller plus loin encore avec les Ballets mécaniques de Depero et dépasser même en cette voie la Russie.

Le petit théâtre « Art et Action » est peut-être le laboratoire d'art dramatique le plus intéressant et indubitablement le plus avant-garde et le plus désintéressé de Paris. Il en est aussi le plus modeste, celui dont on parle le moins. « Il est un effort sincère, patient, consciencieux, écrivait Raymond Cogniat à l'occasion de l'inauguration de la saison 1925 par une revue intitulée « Micromégas », sous le patronage de Monsieur de Voltaire, un effort qui, depuis des années, se poursuit silencieusement, en dehors des chapelles et sans cabotinage ou publicité; c'est celui



Jacques COPEAU.

que M. et Mme Autant-Lara soutiennent sans défaillance, sans vanité, dans leur pittoresque studio de la rue Lepic. Certes, tout n'y fut pas toujours parfait, mais les organisateurs n'ont-ils pas écrit sur la porte : « Il vaut mieux faire un faux pas et se relever avec courage, que bien faire et rester stationnaire » ? On ne dira jamais trop quels trésors d'imagination, d'intelligence ont été dépensés, en quelques années, pour les spectacles si divers montés sur la petite scène. » Une des interprétations les plus curieuses et les mieux comprises fut celle qu'en 1921 « Art et Action » donna du « Partage de Midi », de Paul Claudel. « Frappés des valeurs essentielles du « Partage », explique Mme Lara, nous les avons distantes et rejointes, tout en les unissant en esprit : Ainsi, les scènes objectives furent jouées, en scène, en des décors idéologiques mobiles et les scènes subjectives jouées intérieurement sur des décors projetés réalisés. » La belle décoration de base de Claude Autant-Lara, les décors mobiles si curieusement expressionnistes de Ed.-N. Autant, ainsi que les décors projetés d'André Girard, relevant davantage de la réalité, firent sensation à juste titre.

Un groupe de jeunes peintres bruxellois a contribué largement, par des projets tout au moins, à faire triompher le goût du décor synthétique chez nous. Constructivistes en général, leurs compositions n'ont malheureusement pas toujours été comprises par nos directeurs et nos régisseurs, qui les ont dédaignées bien à tort. Ce fut le cas pour certains travaux de Pierre Flouquet, le chef de file des plasticiens purs en Belgique, artiste d'un beau talent et d'une imagination féconde. Les premiers projets de décors et d'affiche pour théâtre, créés par Flouquet, datent de 1919, époque à laquelle personne encore ne s'était orienté en ce sens à Bruxelles. Il est profondément regrettable que, pour des causes que nous ignorons, les occasions de réaliser ces projets firent défaut. Sa mise en scène pour « Le Monsieur Un Tel », de Paul Avort, uniquement en squelettes de meubles sur fond abstrait d'un beau jeu de lignes et de couleurs, a pu surprendre un public accoutumé au trompe-l'œil, mais n'a point échappé à l'attention des véritables artistes. Pour « L'Ame vierge », de Barnavol, Flouquet composa un décor mobile, d'esprit abstrait, aux fortes harmonies noires et rouges, figurant une grande mécanique, au centre de laquelle s'isolait un immense et synthétique cadran

d'horloge, emplissant pour ainsi dire la totalité du dernier plan. Mais cette création qui devait avoir lieu, comme la précédente, au Cercle Artistique de Bruxelles, fut interdite la veille de la représentation, alors que décors et costumes étaient achevés et montés. Quant à ses projets de costumes pour le « Malborough » de Marcel Achard, demandés par M. Delacre pour le Théâtre du Marais, ils étaient d'une si belle audace que, sans doute, on a manqué de courage au moment de devoir les réaliser. Si Flouquet dut se contenter de garder à l'état de projet ou d'esquisse beaucoup d'autres compositions, dont quelques-unes firent l'admiration des spécialistes lors de l'exposition de la Galerie Spectacles, en 1925, ce ne fut pas faute d'avoir montré un véritable talent de décorateur scénique. Il ne nous appartient pas de rechercher ici, ni de dénoncer les responsabilités de cet ostracisme; mais cette incompréhension injustifiable doit nous faire regretter tout ce que nous perdons ainsi de véritable beauté décorative.

Il en a été de même, d'ailleurs, pour d'autres artistes généralement négligés ou insuffisamment encouragés tout au moins. Ce sont Karel Maes, René Magritte, Marcel Stobbaerts, Marcel Baugniet, J.-J. Gaillard, qui, tous, ont fait leurs preuves et dont on est en droit d'attendre beaucoup, peintres habiles tous et décorateurs intelligents, dont les metteurs en scène d'avant-garde et aussi les autres, auraient grand profit à utiliser le beau talent. Nous croyons que Karel Maes est pour beaucoup dans les réalisations ingénieuses et d'un goût si aristocratique, des pièces de Teirlinck, notamment du « Paralytique et l'Aveugle ». René Magritte, pour « Rien qu'un Homme », de Max Deauville, réalisé par « Le Groupe Libre », exécuta quelques décors d'une grande distinction et d'une simplicité savante, parmi lesquels on admira surtout et avec raison le grand Christ rouge, prodigieusement divin, dans l'inénarrable scène du tribunal.

Marcel Stobbaerts pour « R. U. R. », de Tchapek, monté par le même groupe, trouva, pour le prologue, un décor qui contribua puissamment à la création de l'atmosphère propre à cette usine à automates où va naître une humanité nouvelle. Pour « Tam-Tam », de Géo Norge, toujours pour le groupe de M. Rouleau, Marcel Baugniet dépensa, avec bonheur, beaucoup d'ingéniosité. Nous ne connaissons point ses décors pour

« L'Angoisse des Machines », de Vasari, décors qui devaient servir à la création de cette œuvre, par le « Groupe Assaut », sur la scène d'Art et Action à Paris, mais ayant admiré si souvent les remarquables costumes que cet artiste ne cesse de concevoir pour la danseuse Akarova, sa femme, nous ne pouvons que regretter la non réalisation de ces projets.

Les poupées et les décors exécutés par J.-J. Gaillard pour le Théâtre des Marionnettes, de « La Renaissance d'Occident », dirigé par Albert Lepage, sont de pures merveilles, tant pour le goût qui a présidé à leur conception que pour l'ingéniosité déployée à les réaliser avec un minimum de moyens. Les figurines et les fonds pour « Le Satyre et le Cocu », de Segers, d'autres personnages, géométrisés à l'extrême, en simples lattis posés en ciseaux, ses poupées pour une farce nègre, et ses projets à l'état d'esquisse, sont l'œuvre d'un décorateur de race, dont on est en droit d'attendre de grandes choses dans ce domaine, des créations définitives.

X

La réaction de groupes, tel « Art et Action », contre la banalité du décor peint, utilisé pour sa seule beauté décorative le plus souvent, n'est point isolée, même à Paris. Certes, on discutera toujours de l'importance primordiale de la peinture ou de la lumière. Il est des producteurs qui conjuguent les deux principes sans penser un seul instant que « la peinture et l'éclairage, ainsi que le dit Adolphe Appia, sont deux éléments qui s'excluent, car éclairer une toile verticale, c'est simplement la rendre visible, ce qui n'a rien de commun avec le rôle « actif » de la lumière, et même lui est contraire. »

Jacques Copeau au Vieux-Colombier, Louis Jouvet à la Comédie des Champs-Elysées, Charles Dullin à l'Atelier, et Gaston Baty au Studio des Champs-Elysées, autant de tendances à la simplification et à la stylisation de la mise en scène dramatique. « Il y a donc réaction évidente, conclut Léon Moussinac, contre l'entraînement auquel on a cédé en laissant des artistes faire œuvre de peintres à la scène. On tend à revenir à une forme d'expression théâtrale plus pure où le créateur dramatique sera le personnage essentiellement animateur. Ainsi on retrouve le vrai

mouvement dramatique cher à Gordon Craig. » Encore qu'aucun de ces directeurs ne pousse l'idée d'harmoniser le jeu, le décor et l'acteur jusqu'à réduire ce dernier à un rôle de marionnette et de vouloir prouver le bien-fondé de sa théorie « ab absurdum », tous s'efforcent, suivant l'expression de Léon Moussinac à propos de Copeau, de réapprendre, au delà de toutes les peintures, les lois de la scène, en faisant tout naître peu à peu de l'expérience du plateau nu, en plongeant uniquement dans l'esprit du drame, en recherchant l'architecture qui rendra à l'auteur, comme à l'acteur, une virginité et une inspiration authentiques. » Seule l'action dramatique doit déterminer la forme architecturale de la scène : « Rien en ciment qui ne soit du ciment, rien en bois qui ne soit du bois, le plus petit coup de pinceau est suspect d'hérésie, dit Copeau. Un décor schématique, dont la sobre architecture ne cherche qu'à épouser celle du texte, de simples rideaux, des masses de pierre ou de bois traçant dans l'espace des plans et des sites et s'apprêtant sans cesse à dessiner le jeu; enfin, des ombres et des lumières qui suffisent à faire naître l'atmophère et à transformer l'évocation. »

Louis Jouvet estime que, si certaines pièces réalistes nécessitent des décors, appropriés au lieu où se déroule l'action, il en est beaucoup d'autres qui peuvent s'en passer et gagnent à être vues dans un décor stylisé, pourvu qu'il ne soit pas trop ambitieux et ne contrarie pas, dès lors, le jeu qui importe par dessus tout. Charles Dullin, comme Gémier et comme les Russes, n'a pas craint de réaliser sa mise en scène dans l'espace au lieu de la limiter aux deux dimensions du plateau seulement. Une de ses plus belles réussites en ce genre fut « Huon de Bordeaux », d'Arnoux, avec le concours du décorateur Touchagues.

Pour le fondateur de La Chimère, Gaston Baty, qui dirige aujourd'hui le Studio des Champs-Elysées, l'auteur de la pièce n'ayant exprimé, n'ayant pu exprimer avec des mots qu'une partie de sa pensée, le producteur doit s'efforcer de rendre sensible toute la pensée de l'écrivain. La mise en scène est « la traduction « plastique », colorée, dynamique, mimique et verbale d'une pensée dont le texte donne la traduction « littéraire ». Dans le Bulletin de la Chimère de mai 1922, il a écrit : « Comme un acteur consciencieux s'applique à jouer « d'ensemble », le décor ne prétendra pas exister séparément des autres facteurs de l'image scénique, personnages, costumes, lumière. C'est l'ensemble qui compte. Il est singulier, par exemple, qu'on s'applique



Pitoëff et Kommissarzhevsky. — Décor de « Liliom ».

à styliser le décor bien au-delà du point jusqu'où peut être obtenue une déformation parallèle des corps humains. Est-il moins singulier qu'un décor n'ait que deux dimensions, quand les personnages en ont trois ? Méfaits de la peinture et de la perspective. Nécessité des formes architecturales, existant dans l'espace, et modifiées par l'éclairage en même temps que les autres acteurs. »

L'ingéniosité de Gaston Baty éclata dans la plupart de ses mises en scène réalisées pour Gémier d'abord, à la Comédie des Champs-Elysées, notamment dans « Le Simoun », de Lenormand, où il inaugura son décor fixe que quelques accents de couleur ou de lumière suffisent à modifier suivant les besoins, décor à fond, percé de deux baies inégales et cintrées qu'on retrouvera dans maints de ses projets scéniques; ensuite, comme directeur des Compagnons de la Chimère, sur des scènes d'emprunt, comme dans « Haya », d'Herman Grégoire, et « Martine », de Jean-Jacques Bernard; à la Baraque de la Chimère aussi, où il était enfin chez lui et monta « Cyclone », de Simon Gantillon; pour Gémier encore, qui lui confia la mise en scène de « L'Empereur Jones », d'Eugène O'Neill; aux Escholiers, où le décor pour « Alphonsine », de Paul Haurigot, fait d'un rien, frappa tout le monde par sa « vérité »; et à son Studio des Champs-Elysées, enfin, où il triompha brillamment avec « La Cavalière Elsa », de Paul Demasy, « Maya », de Simon Gantillon, « A l'Ombre du Mal », de Lenormand, et surtout avec « Têtes de rechange », de Jean-Victor Pellerin, où, à la fantaisie ailée de l'écrivain, répondait en tous points celle non moins ingénieuse, ni moins surprenante du metteur en scène. Gaston Baty semble regretter, de plus en plus, que les décors fixes ou simultanés de l'ancien théâtre français, des mystères du moyen-âge, aient trouvé comme tristes remplaçants les décors successifs d'aujourd'hui, que la vision fragmentaire ait pris le pas sur la belle présentation d'ensemble des grandes époques. Nous ne croyons pas, néanmoins, que les mises en scène constructivistes des Russes et, notamment, de Taïroff, lui soient tout à fait sympathiques.

Ce qu'il reproche à beaucoup de metteurs en scène, c'est de vouloir faire rentrer une pièce dans un système « a priori » de décoration. Si telle pièce se contente de décors peints, telle autre a besoin de constructions architecturales, si des rideaux

suffisent à l'une, l'autre nécessitera des praticables étagés. Pas de système, mais de la souplesse, de l'imagination. C'est ainsi qu'il s'expliquait à Léopold Lacour, dont les enquêtes pour « Comœdia » sont parmi les meilleures choses qui ont paru sur le théâtre contemporain, en France. « Le théâtre, chez nous, est pauvre, lui disait-il. Le metteur en scène doit savoir travailler avec sa pauvreté. S'il a du talent, il arrive avec des moyens de fortune à « suggérer » ce que réaliseraient fort imparfaitement des metteurs en scène étrangers munis des installations les plus perfectionnées. »

Ces mêmes principes de faire beaucoup avec rien sont ceux appliqués, dès ses débuts, par Georges Pitoeff, avec un rare bonheur souvent, mais parfois aussi d'une manière moins heureuse par suite d'une recherche de simplification excessive. Ce fut Pitoeff qui nous révéla les œuvres si colorées et si dramatiques de Lenormand : En 1920, « Les Ratés », drame très sombre pour lequel il divisa sa scène non seulement en largeur, mais aussi de haut en bas à l'aide d'un plancher praticable posé à mi-hauteur, afin d'obtenir ainsi trois compartiments où pouvait se poursuivre l'action sans nul arrêt; en 1922, « Le Mangeur de Rêves », dont les dix scènes se jouaient dans un cadre de velours noir traversé de lignes de couleurs vives, dont les courbes ou les angles commentaient la situation dramatique ou atmosphérique. Plus récemment, en 1925, il monta, au Théâtre des Arts la « Sainte Jeanne », de Bernard Shaw, qui fut un des gros succès de l'après-guerre à Paris.

Le seul principe auquel se soumet cet Arménien devenu très Français, c'est celui dicté, après une lecture intelligente, par la pièce même : « Entrez en communion avec l'œuvre avant tout ! Subordonnez ensuite à la conception qui résulte de cette communion fervente tout le détail de la mise en scène et conformez-y l'illustration décorative ou plastique. » Mais l'élément principal, l'instrument essentiel dont dispose le réalisateur, c'est l'acteur. De fait, « le metteur en scène n'est autre chose, suivant Georges Pitoeff, qu'un acteur qui se superpose aux autres et qui devient, pour ainsi dire, l'interprète de toute la pièce. » Peu importent les systèmes, réaliste, symboliste ou constructiviste, utilisés pour la cristallisation de l'œuvre pensée par l'écrivain et fixée dans la mesure où le lui permet le langage écrit. Mais il ne faut pas perdre de vue, toutefois, qu'il y a évolution rapide pour ne pas

dire révolution dans l'art scénique et tout ce qui s'y rattache. La mise en scène « confectionnée » cède peu à peu la place à la mise en scène « sur mesure ». Ainsi que l'écrit Pitoeff lui-même dans « Le Temps » du 24 août 1925, « c'est vers la réalisation scénique d'une vérité secrète que la mise en scène cherche son chemin. Découvrir cette vérité à travers l'œuvre, la détacher et la « représenter » en inventant la « forme » capable de la concrétiser; par la force de l'imagination qui, à travers l'homme, continue l'œuvre créatrice de la nature, créer une nouvelle « apparence des choses »: Ce but posé et précisé à fait naître, à côté de la mise en scène réaliste, l'autre, et cela au moment où la première, loin d'être épuisée, arrivait seulement à s'imposer définitivement. De là, la confusion dans l'appréciation de ces deux mises en scène. »

Après des erreurs initiales et répétées qui déconcertèrent le public, cette mise en scène s'est « précisée, s'est purifiée, a franchi le moment hésitant de sa formation, et donné les preuves de sa force. A l'heure actuelle, elle a conquis le droit de cité. » Mais Pitoeff est l'ennemi des systèmes : « Laissons vivre notre imagination, notre fantaisie, » dit-il. « Il faut remonter jusqu'à l'inspiration première de l'auteur, pénétrer son dessein, ses intentions. Cette source, une fois découverte, le metteur en scène la fera sienne. En vérité, il faut autant de mises en scène que de pièces. » C'est du travail sur mesure qu'il fournit. C'est dans cet ordre d'idées qu'il répondit au vieil accessoiriste mécontent du ciel que Pitoeff inventa pour « Liliom », de Molnar : « Avez-vous été au ciel, y avez-vous vu des anges et des voitures ? Non ? Eh bien, j'y ai été, moi, et je vous certifie qu'ils sont comme je vous le dis. » Pitoeff voulait un ciel sur mesure, un ciel qui convenait à Liliom et ne voulait pas se contenter du ciel de confection emprunté au magasin, que voulait lui imposer un vieux rat de théâtre, routinier et têtu.

L'esthétique théâtrale de Jacques Copeau, appliquée avec bonheur aux mises en scène du Vieux Colombier de Paris, a trouvé un écho chez Jules Delacre, au Théâtre du Marais à Bruxelles. Hâtons-nous d'ajouter, toutefois, que si les principes de l'art constructif trouvèrent dans la structure solide et permanente du Marais une heureuse réalisation plastique pour « Le Petit Eyolf », d'Ibsen, et pour la « Sœur Béatrice », de Maeterlinck, grâce

à la large compréhension de son directeur Jules Delacre et au beau talent de son metteur en scène René Moulaert, pour des spectacles comme « Les Caprices de Marianne », de Musset, le « Robinson », d'Arthur Cantillon, le « Malborough », de Marcel Achard, « La Nouvelle Cendrillon », de James Barrie, et « L'Hyménée », de Gogol, ces deux artistes, loin de s'en tenir au ton sur ton un peu grisaille des débuts, réalisèrent de véritables féeries de couleur et de chantante fantaisie.

C'est dans ses projets constructivistes pour le Vlaamsche Volkstooneel de Bruxelles, toutefois, que le talentueux Moulaert a su donner sa pleine mesure, dans la manière cubiste surtout. On a pu voir également de lui, à l'Exposition des Arts du Théâtre de la Galerie Spectacles de Bruxelles, des projets décoratifs pour music-hall d'une grande originalité, sévèrement géométriques et capables de faire ressortir avantageusement les performances de l'artiste, notamment un curieux fond pour trapéziste, concentrant ingénieusement tous les regards de la salle sur le secteur décrit par les balancements de l'appareil. On y a admiré aussi un projet pour « La Tempête », de Shakespeare, où l'île magique de Prospero apparaît dans son ensemble, avec son accumulation de rochers et d'arbres : des prismes, des plans et des masses cubiques établis sur une plate-forme tournante.

XI

Dans aucun autre pays, la guerre n'a eu des influences aussi considérables sur le théâtre qu'en Russie. En août 1914, le seul théâtre russe qui méritait d'être pris en considération était celui qui, entre les mains de l'Intelligentsia, avait passé d'un réalisme étriqué, un réalisme de détail, scrupuleux, servile, à un réalisme synthétique et à un symbolisme vivant, grâce aux expérimentations du Théâtre Stoudio de Moscou. Le théâtre officiel, qui dépendait des bureaucrates et qui leur servait surtout comme moyen de propagande tsariste, et le théâtre commercial qui, entre les mains des profiteurs d'avant-guerre, était le reflet de tout



Vsjévolod MEYERHOLD.

ce qu'il y avait de trivial et de licencieux dans la dramaturgie européenne, ne méritent guère qu'on s'y arrête autrement. Cet état de choses dura jusqu'à la Révolution de mars 1917, qui balaya l'autocratie et la bureaucratie vénale, mais sans renverser le capitalisme, ni la bourgeoisie sérieusement menacés seulement. Cette première révolution n'apporta, par conséquent, pas de changements appréciables dans le mouvement théâtral russe. Mais la Révolution d'octobre, qui ne ménagea plus guère ni l'Intelligentsia, ni la bourgeoisie suspecte, donna soudain aux théâtres populaires et coopératifs une impulsion telle que le monde n'en avait sans doute jamais connue.

C'est que le communisme, qui procède par explosion si on peut dire et veut la séparation immédiate des classes et l'exaltation du travail par opposition au capital, alors que le socialisme, évolutionnaire, lui, prévoit le nivellement graduel des classes, devait favoriser, dans une très large mesure, le développement de nombreuses compagnies dramatiques rurales et urbaines, ayant à la fois un but éducatif et récréatif. N'est-il pas significatif de l'importance à accorder à ces organisations populaires, qu'en pleine guerre, en 1915-16, il fut tenu, à Moscou, un congrès des théâtres populaires auquel assistèrent des délégués venus de toutes les provinces de la Russie ? Le gouvernement soviétique eut été mal avisé en ne reconnaissant pas immédiatement la valeur d'un pareil moyen d'action. Aussi constitua-t-il sitôt un « Soviet du théâtre » auquel le soviet militaire de Moscou devait prêter, sans lésiner, son concours. C'est ainsi que des soldats, au seul titre d'acteur occasionnel, furent exemptés de leur service au front. Le critique anglais, Huntly Carter, qui a le mieux étudié et mis en lumière les questions politico-théâtrales, estime que, dans les premiers mois qui suivirent la révolution, pas moins de mille représentations furent données de cette manière. « Un des résultats, dit-il dans « The New Spirit in the European Theatre », fut la croissance rapide de milliers de petites organisations théâtrales coopératives par toute la Russie, formées par des travailleurs, des paysans, des soldats et des étudiants, qui improvisèrent des pièces et qui les jouèrent dans des clubs, des caves, des salles, des granges, des fabriques, des casernes et en tous lieux, de fait, pouvant contenir un petit auditoire coopératif. »

Ce mouvement, adroitement stimulé et canalisé par de fréquentes « conférences théâtrales des travailleurs et paysans », donna naissance au « Théâtre des Masses », un vaste réseau d'organismes théâtraux, grands et petits, s'étendant sur toute la Russie. La représentation de « L'Assaut du Palais d'Hiver » groupa dix mille participants et celle du mystère « Hymne au Libre Travail », quatre-vingt mille. Il va sans dire que le rôle éducatif de ces groupes dramatiques fut envisagé, dès la première heure, par le gouvernement des Soviets; aussi tous les théâtres furent-ils affectés d'office au service public et subséquemment nationalisés sous la direction du « Central Theatre ».

Il n'en faudrait pas conclure que toutes les salles de spectacles furent indifféremment affectées à la propagande soviétique et à l'éducation sociale du travailleur par les soins des groupements dramatiques prolétaires. A côté de ce qu'on peut appeler le groupement « extrémiste » qui, tournant le dos au théâtre, en tant que local pour spectacles récréatifs, organisa ses représentations collectives, un peu partout, sur les places publiques et aux carrefours, devant les façades qui s'y prêtaient le mieux, ou dans des usines, il restait le groupe de la « droite » ou conservateur, sous la direction de Stanislavsky, que nous connaissons déjà, et celui de la « gauche radicaliste », sous la direction de Meyerhold, qui n'hésita pas à rompre avec le passé pour exprimer, dans un nouveau répertoire ou dans un répertoire refondu, la vision collective d'une Russie nouvelle.

Nous avons examiné dans ses détails l'évolution du Théâtre d'Art de Moscou, créé en protestation contre le système des vedettes, dont les théâtres, officiel et commercial, qui avaient leur foyer principal à Pétrograd, étaient affligés. Avec Stanislavsky, qui n'admettait aucune ingérence, le producteur occupait l'avant-plan, à la place de l'étoile, et l'interprétation, naturaliste jusqu'au fétichisme, devenait impeccable et unique en Europe, grâce à un corps d'acteurs dont le renoncement en fait de prééminence est devenu proverbial. Avec Meyerhold, l'actualisme avait fait place au « conditionalisme », au Stoudio d'abord, puis au Théâtre Kommissarzhevsky. Le producteur remplaça l'objet réel par l'imitation libre ou par la simple suggestion de cet objet, et, pour ce faire, il fit appel au peintre. Ce fut l'ère du conditionalisme pictural où, à côté de Meyerhold, triomphèrent les peintres Alexandre Benois, Nikolai Roerich, Mstislav Dobuz-

hinsky et Boris Kustodiev. Le producteur n'était plus seul maintenant à l'avant-plan; le peintre l'y avait rejoint. De là naquit la folie des décors peints qui devait conduire le théâtre dans l'impasse des Ballets russes.

Si le gouvernement soviétique toléra la compagnie de Stanislavsky pour sa probité artistique et son prestige universel, ce fut à condition qu'elle sélectionnât dans son répertoire telles pièces susceptibles d'une interprétation suffisamment communiste pour justifier la révolution, ce qui ne devait pas être bien difficile. Avec « Le Tsar Féodor », d'Alexis Tolstoï, « La Cerisaie », d'Anton Tchekhov, et « Les Bas-Fonds », de Maxime Gorki, Stanislavsky se mit en règle avec les prescriptions gouvernementales, puis il partit en tournée en Europe et en Amérique, continuant à jouer, en réalité, pour un public d'avant-guerre. Il convient de mentionner, toutefois, qu'à côté du Théâtre d'Art initial, actuellement la Compagnie dramatique, il existe aujourd'hui diverses filiales, notamment le Second Théâtre d'Art, le Studio Musical et le Studio Dramatique Scolaire, placés tous trois, ainsi que la maison mère, sous la direction de Nemirovitch Dantchenko, Stanislavsky demeurant le conseiller artistique du Studio Scolaire. De fait, le Second Théâtre d'Art n'est que l'adolescence du premier Studio, né avant la guerre, alors que le Studio Dramatique Scolaire est la fusion du deuxième Studio, né en 1916, et des troisième et quatrième Studios fondés en 1921. Quant au Studio Musical, il prit naissance en 1920.

Le groupement « conditionaliste » de Meyerhold, tout comme celui des extrémistes, continuateurs isolés et occasionnels des promoteurs du théâtre coopératif, ne devaient pas trouver aussi aisément que Stanislavsky un choix de pièces répondant aux nécessités du moment. De fait, le premier problème que les théâtres de l'U. R. S. S. eurent à envisager, fut la crise du répertoire. « Les dramaturges d'avant la révolution, écrit S. Margoline dans son lumineux article sur « Le Théâtre dans la Russie d'aujourd'hui » (Revue de l'Œuvre, 1925-26), Andreiev, Artzybachev, Rychkov, Dymov, etc., ne traitaient que de petits démêlés de famille. L'époque actuelle demandait des drames de grandes passions. Il va sans dire que de petits événements n'émeuvent plus les spectateurs qui ont participé à la grande lutte. La dramaturgie nouvelle ne pouvait naître que

dans quelques années. Car Oscar Wilde eut tort : L'art ne devance jamais la vie, au contraire, c'est à peine s'il peut l'atteindre. C'est le cas de notre époque. Grâce au manque de pièces nouvelles, il a fallu passer en revue les œuvres anciennes de tous les pays. Mais on a été forcé de faire « rajeunir » ces classiques, de les rendre « actuels ». Les savants, les gens de musées, les bibliophiles, les amateurs des choses d'antiquité protestaient certes. Mais le théâtre nouveau fut implacable. Impoli, il adaptait à son goût, à ses besoins Lope de Vega, Shakespeare, Schiller, Victor Hugo, Ostrovsky, Soukhovo-Kobyline. »

« Dans la première période de la révolution, c'est le théâtre qui est devenu le domaine le plus vivant de tous les arts, ajoute-t-il. Les poètes Alexandre Blok, Alexis Remizov, Valère Brussov, Vladimir Maïakovsky, Serge Essenine, abandonnent la solitude de leurs mansardes et se mettent à collaborer au théâtre. Ils travaillent à résoudre les problèmes du répertoire. Parmi les pièces du théâtre ancien, on cherche celles qui pourraient avoir quelques affinités avec notre époque. On adapte les textes, on libère les œuvres classiques de leurs parties mortes, on fait des tentatives de créer des pièces nouvelles. » Ces remanieurs de textes, qu'on a appelés « tailleurs », s'évertuaient surtout, dans leur travail d'adaptation, à servir la révolution, dont l'avenir était le motif dramatique le plus fécond. Question brûlante entre toutes, préoccupant tous les esprits, cette foi en la révolution ! On cherchait à la traduire en images neuves, ayant la force, la passion, le pouvoir émotif et la grandeur tragique des événements qu'on venait de vivre.

Aussi voyons-nous que principalement des œuvres de caractère romantico-héroïque eurent l'heur de plaire aux remanieurs autorisés. Il va de soi qu'en marge de cette végétation d'emprunt, forcément stérile, un répertoire original, exclusivement révolutionnaire d'abord, se prit à fleurir et qu'à la faveur d'un esprit de tolérance de plus en plus grand, l'esprit satirique propre à la race slave ne tarda guère à s'y faire jour. On ne se priva plus, dans un esprit bouffe souvent, de blâmer certains travers du parti communiste, ni de bafouer les côtés obscurs de la vie soviétique. Les noms d'Eugène Zamiatine, Nicolas Erdmann, Boris Romachov, Lydie Seyfoulline, furent les premiers à s'imposer à l'attention des producteurs.



Construction scénique de L. F. Popova pour « Le Cocu Magnifique » (Théâtre Meyerhold, Moscou).

XII

Ce que les retailleurs avaient respecté dans le répertoire classique ou romantico-héroïque, les metteurs en scène devaient parfois le saccager impitoyablement. Or, c'est de la mise en scène surtout que nous avons à nous occuper ici. On ne parlait, en ces premiers temps de la révolution, époque de généreux enthousiasmes, que de la reconstruction économique de la Russie, de son électrification, de machines agricoles et industrielles et, surtout, de la paix universelle. Faut-il s'étonner, dès lors, de la façon cavalière dont les régisseurs balayèrent tout ce que le Théâtre d'Art avait imposé et répandu comme le summum de l'art. Ce qu'ils rêvaient de faire, c'était construire, bâtir, industrialiser. Lénine avait dit que l'électrification devait être le maître-bâtisseur. Ils allaient donc faire appel à la science de l'ingénieur et non plus à l'art du peintre, construire et éclairer, et non plus décorer.

Alexandre Taïroff, du Théâtre Kamerny, qui avait opposé au réalisme de la vie, cher à Stanislavsky, un réalisme différent, le réalisme de l'art ou, comme il l'appelait, le néo-réalisme, se tint quelque temps en équilibre entre la droite et la gauche. Le plus éclectique des producteurs dramatiques de la Russie nouvelle, il sut trouver à ses théories de : « Chacun et toutes choses au service de l'art », des mises en scène appropriées. Dès 1914, le Théâtre Kamerny, avec le concours de l'artiste H. Exter, avait introduit pour la première fois dans « Famira Kiphared », d'An-Sky, à la place des toiles peintes habituelles, une mise en scène dont le décor était un paysage stylisé, composé d'arbres coniques et de rochers cubiques, le tout à trois dimensions, harmonisant ainsi la configuration plastique de l'acteur avec les objets qui l'entouraient, difficulté à laquelle s'était butée, nous l'avons vu, Meyerhold, metteur en scène de Maeterlinck. Pour la première fois le décor devenait, dans l'essai du Théâtre Kamerny, « un emplacement pour jouer ». Mais ce fut là une phase isolée entre les virevoltes incessantes du plus souple des régisseurs.

Le premier, parmi les producteurs russes, à tenter l'expérience du grand décor constructif et de sa mécanisation, fut Meyerhold. Après avoir bataillé durant quatre lustres pour imposer ses idées,

au Théâtre d'Art d'abord, ensuite au Théâtre Kommissarzhevsky, que ses essais de laboratoire menèrent à la ruine, et aux Théâtres Impériaux enfin, où il lutta pendant dix ans, non sans succès parfois, contre l'esprit de réaction, Meyerhold conquit l'indépendance rêvée et trouva, au Zon Theatre, un terrain fertile pour le libre développement de son esprit inventif. Le Zon, le plus vaste théâtre de Moscou, fut dépouillé de tout ce qui gênait ce régisseur révolutionnaire au vrai sens du mot, et prit l'aspect d'une usine vide, ayant à une de ses extrémités une plate-forme nue. Le saut de loup, séparant la scène du public, disparut et, avec lui, l'arcade du proscenium. Plus d'ornementations aux loges et balcons dont la partie frontale fut arrachée. Rien ne séparait plus le public dans la salle, de l'action dramatique sur le plateau.

Mais cela ne suffisait point. Meyerhold rêva d'une fusion plus intime entre l'acteur et le spectateur. « La Révolution a consacré le principe de la vie laborieuse, comme jamais on ne l'avait fait auparavant, écrit J. Tougendhold dans sa remarquable étude sur l' « Art de la Mise en Scène dans l'U. R. S. S. » (L'Amour de l'Art, 10, 1915) ; de même, elle s'est intéressée aux formes laborieuses de l'art, et, même au travail de l'acrobate du cirque — mais alors, la conséquence est que l'on ne doit rien dissimuler au spectateur du processus de ce travail créateur de l'acteur par le moyen de décors clinquants, de chiffons de rideaux, des misérables écrans que sont les coulisses, du cosmétique des maquillages, ou en déguisant la silhouette de l'acteur. Plus l'art du théâtre sera considéré sous son véritable aspect professionnel, — le métier de l'acteur, — plus on pourra, en conséquence, exiger de cet art. Il faut que le spectateur voie, et pendant l'action et pendant l'entr'acte, les murs de pierre nus de la « boîte scénique » ; il faut qu'il apprenne à admirer l'acteur même dans son costume de travail tout simple et destiné seulement à donner la plus grande liberté possible aux mouvements. Il faut que la scène soit nue dans toute sa largeur et dans toute sa hauteur, que pas un pouce de son étendue ne se perde ! Il faut que le décor soit réduit au rang de squelette architectural conventionnel, que son rôle se borne à une sorte d'outil ou d'appareil de gymnastique de cirque, permettant et favorisant le jeu des acteurs, leur marche, leurs sauts et leurs escalades ! Car le théâtre, par sa nature, est le royaume de l'action. »

Le principe de cette révolution initiale dans l'art du théâtre en Russie, qui est à la base de tous les systèmes spectaculaires subséquents, tels que les jeux « bio-mécaniques » de Meyerhold et les « satires acrobatiques » d'Eisenstein, devait s'imposer rapidement à la plupart des producteurs russes. Et on put voir des compagnies, comme le Théâtre d'Art, qui fut la forteresse des derniers réalistes, sacrifier au constructivisme. Nous lui devons la mise en scène de « La Princesse Turandot », de Gozzi, réalisée en 1922, au Troisième Studio, par le regretté E. Vakhtangov, le meilleur élève de Stanislavsky, et celle de « Lysistrata », que Nemirovitch Dantchenko fit exécuter, en 1923, pour le Studio Musical, par Rabinovitch, le plus constructiviste des ingénieurs scéniques.

Pour cette « Princesse Turandot », qui fut la production moderniste la plus brillante du Troisième Studio et une des plus brillantes de la Russie, Vakhtangov, qui mourut peu après, avait fait dessiner par I. Nivinsky une suite de décors dont l'esprit demeure décoratif, pictural même, mais participe pourtant, dans une certaine mesure, de la tendance architecturale déjà : Décors étranges, d'une opulence exotique, aux plans inclinés portant des trônes également penchés et vus sous des angles inattendus, avec des arcades invraisemblables et des mâts qu'on dirait confectionnés de bandes de papier tirebouchonnantes que la lumière caresse de reflets imprévus, le tout teinté de blanc, de noir, de gris et d'or, avec de ci, de là, parlant plus haut, une note rouge, bleue ou verte. Dans ce monde chimérique, le régisseur eut l'audace d'introduire les acteurs en habit. Sous les regards ahuris des spectateurs, alors, ceux--ci revêtirent les oripeaux qui devaient les transformer en Orientaux d'opérette.

« Ce que Vakhtangov avait fait en souriant, écrit encore J. Tougendhold, Meyerhold l'a réalisé sérieusement... C'est dans cet esprit que fut réalisée la mise en scène du « Cocu magnifique », de Crommelynck, qui a imposé le « constructivisme » et le « prosaïsme » sur la scène. C'est là que, pour la première fois, fut tentée une expérience de « mécanisation » du décor, qui intensifiait et soulignait le mouvement du jeu, à la manière d'une énorme roue qui tourne. » Plus aucune concession aux usages courants chez ce régisseur agressiment inventif. Il veut détruire, par tous les moyens, l'illusion chère au théâtre natu-

raliste. Les acteurs, qu'il considère au même titre que des ouvriers d'usine et dont il place l'activité au même plan que la leur, n'ont pas besoin de cacher les préparatifs de leur travail. Comme l'acrobate, l'acteur doit avoir conscience de la plénitude de ses moyens, connaître tous les rouages de son corps et savoir apprécier exactement l'importance de chacun de ses mouvements et du moindre de ses gestes, comme s'il s'agissait d'une machine perfectionnée qu'un rien peut dérégler. Grâce à cette connaissance seulement, il obtiendra, pour un minimum d'effort, un maximum d'effet. C'est le taylorisme appliqué à l'acteur, comme on l'applique dans les usines, et ce système ne peut donner des résultats appréciables que par un assouplissement graduel de l'ensemble de leviers, de rouages et de ressorts qu'est le corps humain parfaitement conditionné. C'est le triomphe du dynanisme sur scène et la faillite du jeu statique où les belles tirades de la vedette, seules, déchaînaient un tonnerre d'applaudissements.

On peut s'imaginer aisément combien l'acteur, rompu aux exercices physiques les plus compliqués, doit se sentir les coudées franches, dès l'instant où, au lieu d'encombrer le plateau de décors peints et de meubles sans but précis, le régisseur y plante tout un système de praticables, de plate-formes, de passerelles, de surfaces mouvantes et d'escaliers, sur lesquels l'acteur peut évoluer librement en largeur, en profondeur et en hauteur. On comprend qu'à ce prix seulement, il ne gardera plus rien des attitudes guindées, étriquées, compassées qu'on lui voyait trop souvent sur une scène circonscrite par de la toile et par des garnitures fragiles. Or, c'était un théâtre d'action que voulait le nouveau spectateur issu des masses démocratiques, qui, au lendemain de la guerre, avait été entraîné dans les tourmentes de la Révolution. Le théâtre, dont la génération précédente avait ramené le mouvement à l'état de vie intérieure, ne lui convenait guère.

Il n'en faudrait pas déduire pourtant que l'extraordinaire épanouissement théâtral, qui marqua les premières années du nouveau régime en Russie, devait aboutir à l'uniformisation de toutes les scènes, au point de présenter l'aspect d'une émulation sans pareille où toutes cherchent à se surpasser l'une l'autre en ingéniosités constructives, souvent stériles. C'est là une grave erreur qui tendait à se répandre, mais à laquelle la section



La Mort de Tarelkine, décor de V. Stépanova, mise en scène de Meyerhold.

de l'U. R. S. S., à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, a donné le démenti le plus formel. Des milliers de groupements, qui ne songeaient, au lendemain de la Révolution d'octobre, qu'à déployer l'activité théâtrale la plus grande et à clamer le plus haut, beaucoup sont retombés dans le silence. C'est que toute l'énergie est tournée aujourd'hui vers le travail. Ce vaste mouvement s'est concentré heureusement autour de quelques théâtres, encore suffisamment nombreux, qui expriment assez exactement l'esprit du groupe initial qui les anime. Car, malgré l'unification des principes, la guerre entre les deux tendances principales, pour ne parler que de celles-là, est toujours âpre et nourrie. Chacune comporte des groupements, des sections et des cercles importants et de nombreux adhérents. On les appelle le « front académique » ou « de la droite » et le « front de gauche ».

D'une part, le commissaire de l'Instruction publique Lunatcharsky mène le « front de la droite », le groupement des théâtres académiques, dont la devise est la fidélité aux traditions du grand art inauguré par Stanislavsky. Ce sont le Grand et le Petit Théâtre académiques de Moscou, les anciens Théâtres Impériaux de Léningrad, avec quelques théâtres plus avancés, qui adhèrent plus ou moins à ce front réactionnaire, tels que les divers Studios du Théâtre d'Art et le Théâtre Kamerny de Taïroff. D'autre part, le « front de la gauche » a pour généralissime Meyerhold et compte comme éléments principaux le Théâtre Meyerhold, le Théâtre du Proletkult (Culture prolétaire), le Théâtre de la Révolution et le Théâtre Rouge, tous à Moscou, le Nouveau Théâtre Dramatique de Léningrad et quelques cercles avancés, adhérant au Club des ouvriers d'usine. Ces deux fronts se combattent avec passion, puis consentent à un armistice; ils se font mutuellement l'emprunt de telle ou telle trouvaille technique, puis, tout à coup, déchaînent une nouvelle offensive. Malgré l'esprit plus résolument révolutionnaire du front de la gauche, c'est celui de la droite qui jouit de la sympathie de la plupart des hautes personnalités politiques.

Si nous reportons nos souvenirs sur l'ensemble, si intéressant, de maquettes, de dessins, de photographies et de livres, envoyé par l'U. R. S. S. à l'Exposition de 1925, à Paris, nous revoyons, à côté de « toute une série de créations », comme l'écrit Vétrov

dans l'instructif catalogue de la section russe, « qui paraissent être une transition entre l'ancienne conception de la scène, basée sur la prédominance de la peinture, et celle du constructivisme », beaucoup de projets qui ne s'écartent guère de la tradition ou ne le font que bien timidement. Les esquisses pour « Hamlet », par M. Libakov, et celles de B. Koustodiev, pour « La Puce », de E. Zamiatine, exécutés respectivement en 1924 et 1925 au Deuxième Studio du Théâtre d'Art, n'accusent aucun effort de libération des techniques anciennes, pas plus que les projets de D. Kardavsky pour « La Forêt » et pour « Pauvreté n'est pas Vice », d'Ostrovsky, ni ceux de G. Kolbe pour « Le Coq d'Or », réalisés respectivement en 1920 et 1924 au Petit Théâtre Académique de l'Etat et, en 1924, au Grand Théâtre de l'Etat, à Moscou.

Quant aux concessions qu'accusent les essais bien timorés en constructivisme de V. Bayer et de M. Lévine pour les décors du Théâtre des Jeunes Spectateurs de Léningrad, elles sont plus apparentes que réelles et le caractère architectural en demeure plus pictural qu'utilitaire. La maquette de G. Iakouloff pour la mise en scène, par le Théâtre Kamerny, de « Giroflé-Girofla », en est un exemple convaincant, de même que ses projets non exposés pour « La Princesse Brambille », au Kamerny, et pour « Rienzi », au Théâtre Zionine, ce dernier presque irréalisable, avec sa vaste accumulation de bâtisses, de murs, de raidillons et de voûtes, ayant l'aspect d'un coupe-gorge de romancero. C'est que beaucoup de ces artistes-décorateurs avaient de la peine à s'arracher à la hantise colorée des Ballets russes, « de cette splendeur orientale, dans le tourbillon serré et voluptueux de laquelle l'action n'était plus que l'une des arabesques de la décoration, » ainsi que les décrit J. Tougendhold. Mais, « de même que le réalisme, ce « décoratisme » ne pouvait plus satisfaire la mentalité nouvelle, qui exigeait que cessât la dictature de la peinture sur la scène, et qu'on affirmât le théâtre comme tel, qu'on accordât, sur la scène, la plus grande place à l'acteur. » Meyerhold, surtout, contribua à la réalisation de cet idéal nouveau qui devait permettre au théâtre de « reprendre son véritable cours, et tendre « vers l'art du jeu ».

XIII

C'est au Théâtre Meyerhold et à celui de la Révolution, dirigés tous deux par Vsjevolod Meyerhold, avec l'assistance éclairée et active de Mme O. D. Kameneva, que furent réalisées les mises en scène les plus importantes dans la manière constructiviste. C'est Meyerhold qui a cristallisé la conception de la mise en scène sur plan architectural, dans sa forme la plus définitive, la mieux appropriée aux exigences plastiques et dynamiques du jeu et répondant le plus complètement aux besoins de l'acteur et de la masse des exécutants. On peut dire, avec S. Margoline, qu'il a découvert non seulement « des formes dynamiques de spectacles actuels et le maximum de qualités expressives pour chaque acteur », mais aussi qu'il a « créé le style du théâtre de nos jours, sobre, net, laconique et doué d'élan vital ».

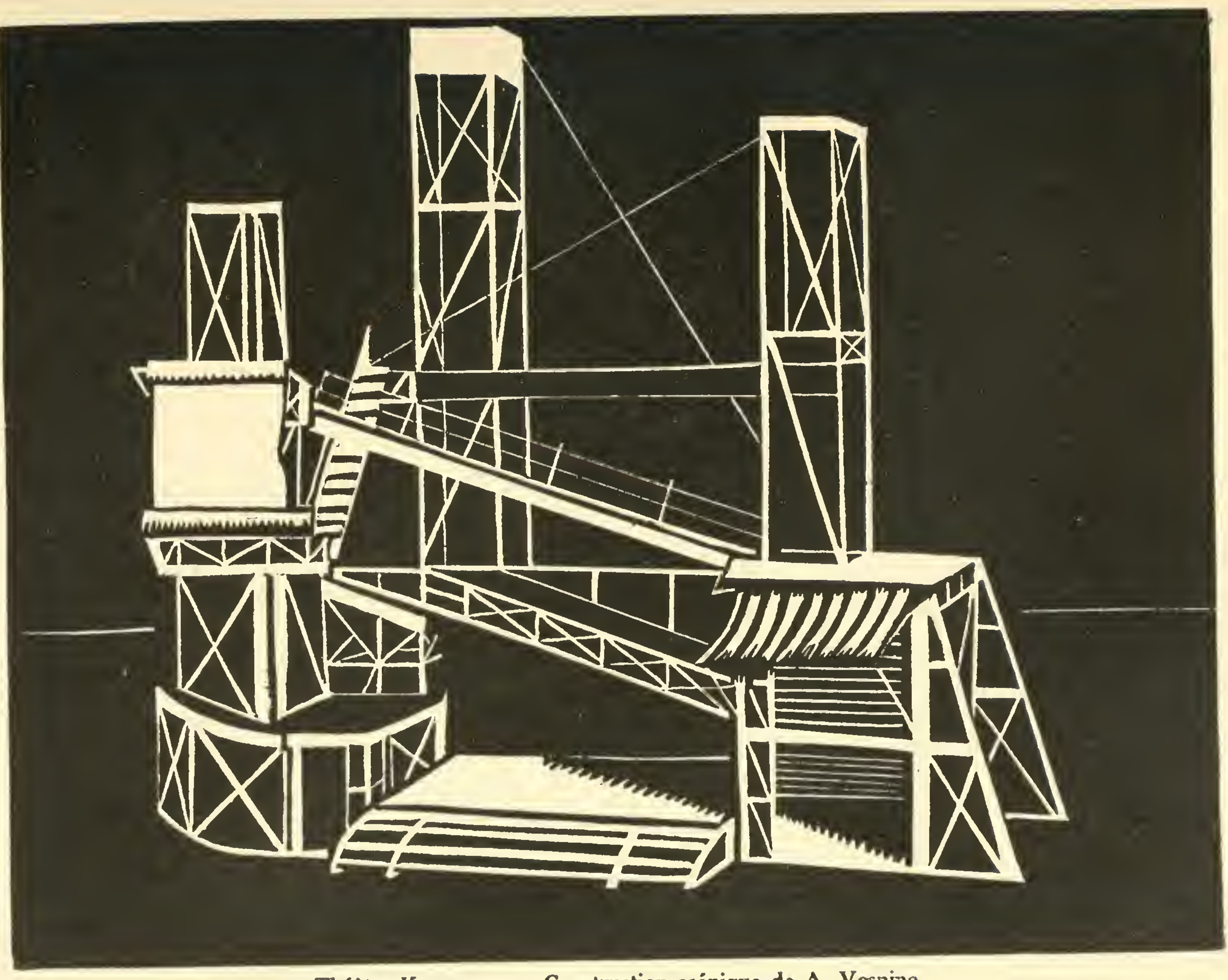
Dans les premiers mois qui suivirent la Révolution d'octobre Meyerhold travaillait avec Mme O. D. Kameneva, dans la section théâtrale du Commissariat populaire d'Eclaircissement, qu'elle dirigeait, et fut fait prisonnier, dans le sud de la Russie, par les Gardes blancs. Il ne fut libéré par les Gardes rouges qu'en 1920. La première pièce qu'il monta, aussitôt rentré à Moscou, sur la scène qui porte depuis son nom, fut « Les Aubes », d'Emile Verhaeren. La création en eut lieu le 7 novembre 1920, dans des décors encore traditionnels, mais géométrisés, schématisés plus que d'usage. Le jeu aussi était stylisé, mécanisé. Pour la dernière fois, Meyerhold y fit usage du rideau, orné en l'occurence de figures abstraites. A un moment donné, l'acteur qui tenait le rôle du messager, interrompit le spectacle pour annoncer, en termes fulgurants, accueillis par des applaudissements frénétiques, une avance de l'Armée rouge en Crimée. Peu après, Meyerhold donna le « Mystère Bouffe », de Vladimir Maïakovsky, pièce fantastique à visées propagandistes, qui fut montée dans le style de transition à forte tendance constructiviste.

Mais ce fut la création du « Cocu Magnifique », de Crommelynck, le 25 avril 1922, qui marqua un tournant définitif dans l'art de la mise en scène russe. « Meyerhold donna la pièce dans une forme ultra saine et dans un dynamisme croissant, dit M. Sagorski dans « Das Neue Russland », de 1925. « La tendance fondamentale résidait dans le jeu paisible d'hom-

mes, certains de leur corps harmonieusement développé. Dans cette présentation, on devait voir, pour la première fois sur scène, une invention nouvelle de Meyerhold, le jeu bio-mécanique, un système de mouvements scéniques empruntant certains éléments de la Commedia dell'Arte italienne du dix-septième siècle, et exécutés par le corps entraîné des jeunes acteurs. » Ce jeu bio-mécanique, c'était l'organisation et la géométrisation des mouvements corporels, basées sur l'étude approfondie des parties qui composent le corps humain, notamment les muscles et les nerfs, et sur la connaissance de ses ressorts et de ses résistances. Quant à la construction scénique, elle constituait un ensemble de terrasses, d'escaliers, d'ascenseurs et de roues tournantes qui accentuaient le dynamisme de l'action dramatique. Ce décor avait été exécuté d'après les projets de L. F. Popova.

La même année encore, l'ingénieux producteur moscovite connut un nouveau triomphe avec une farce d'un grotesque énorme, « La Mort de Tarelkine », de Soukhovo-Kobyline, pour laquelle V. F. Stépanova conçut une construction en bois, d'aspect étrange, se composant d'une cage rectangulaire dressée à côté d'une sorte de grande roue à écureuil, toutes deux à claire-voie et schématisant une prison. Il manquait, ici, une architecture pareille à celle du « Cocu Magnifique ». Les meubles qui occupaient la scène, n'étaient « pas des meubles d'usage, mais des meubles schématisés, calculés, pour donner au jeu du metteur en scène, un maximum de possibilités expressives. La scène était éclairée par des projecteurs placés au fond de l'auditoire ».

En mars 1923, « La Terre se cabre », adaptation par Serge Tretjakov, d'après une pièce de Marcel Martinet, intitulée « La Nuit », fit valoir, à son tour, les qualités scéniques du nouveau système constructiviste. L. F. Popova fut chargé de cette mise en scène. La pièce, comme beaucoup d'autres, vaut surtout par son esprit de révolte contre l'esprit militariste bourgeois. L'action tantôt tragique, tantôt franchement satirique, en est révolutionnaire dans le sens le plus étendu du mot. On y vit, sur scène, des parties de troupes, des autos, des motocyclistes et des cyclistes en plein mouvement. Pour la première fois, le théâtre fit pleinement usage du cinéma et, dans la hauteur, apparurent sur l'écran, des événements militaires de caractère



Théâtre Kamerny. — Construction scénique de A. Vesnine

séditieux. Dans la dernière scène, sur le plateau désert, une seule faucheuse mécanique fut appelée à suggérer le milieu. En janvier 1924, le même théâtre donna « La Forêt », d'Ostrovsky, que Meyerhold retailla en trente-trois scènes ou épisodes, lui donnant ainsi, outre un dynamisme nouveau, un caractère cinématographique qu'on chercherait vainement dans l'œuvre originale. Une partie du jeu se déroula sur une passerelle serpentine, suspendue à des cordes et montant de l'auditoire vers le fond de la boîte scénique. Quelques pièces de mobilier, également géométriques, se succédèrent sur le plateau suivant les nécessités de l'action.

Dans la pièce que M. Podgoetsky a tirée partiellement du roman d'Elija Ehrenbourg, « Le Trust D. E. », et en partie de celui de Bernhard Kellerman, « Le Tunnel », la mise en scène, imaginée par I. Chlepianov pour le Théâtre Meyerhold, se réduit à un jeu d'écrans de bois brun, inclinés et montés sur roulettes, qui occupent le plateau désert. Cette pièce, intitulée « D. E. (La Destruction de l'Europe) », satire énorme des sociétés décadentes de l'Occident, est la glorification la plus significative du soviétisme triomphant. Une poignée de capitalistes américains qui se sont constitués en trust pour détruire l'Europe, devenue un danger pour la civilisation, procède à l'effacement systématique des capitales fascistes, impérialistes et bolchévistes, où on ne songe plus guère qu'à fox-trotter, à paresser, à jouir. Pendant que l'Américain abat les quelques êtres ombrageux et faméliques, qui ont survécu à cette campagne monstrueuse, les soldats russes, par un tunnel que les travailleurs de l'U. R. S. S. ont creusé sous l'Atlantique, allant de Léningrad à New-York, font irruption dans Broadway, où ils sont reçus en libérateurs par leurs frères d'Amérique, jugulés par le capitalisme industriel érigé en tyran. Les changements de décor se font sous les yeux des spectateurs; il est vrai qu'ils se bornent à des déplacements d'écrans, effectués par les acteurs mêmes, faisant office de machinistes, qui y suspendent, suivant les nécessités de l'épisode, tel ou tel accessoire. Meyerhold a atteint, là, le summum de la simplification, laissant même soupçonner qu'il ne tarderait pas à renier l'ingéniosité du constructivisme scénique, pour se tourner vers son nouveau système, les jeux bio-mécaniques, en germe déjà dans la plupart des spectacles décrits plus haut.

Son influence, on le devine, a été énorme pendant ces six années de travail intensif. Pas un seul metteur en scène russe n'a échappé entièrement à la contagion de son style abstractionniste et plus spécialement constructiviste. Au Théâtre de la Révolution, de Moscou, qu'il dirige, on a pu voir plusieurs spectacles, donnés dans des architectures que nous qualifierions volontiers de décors du type mécano, faisant allusion à ces jouets aux multiples combinaisons, qui font les délices des petits et des grands enfants d'aujourd'hui. La maquette de V. Chestakov pour « Le Quadrille des Anges », de Pirvé, tiré de « La Révolte des Anges », d'Anatole France, projet exposé, en 1925, à la section de l'U. R. S. S. à Paris, et réalisé pour le Théâtre de la Révolution, est un des exemples les plus typiques de l'espèce avec ses plate-formes dont l'une monte vers un pylone triangulaire de structure aérienne. La présentation de l'« Homme-Foule », de Toller, par V. Schestakov, avec ses plans inclinés qui montent vers le fond de la boîte scénique, aux briques nues, et son échaufaudage à plate-forme sur le côté, participe des mêmes principes. On les retrouve appliqués plus fidèlement encore, dans le dispositif en croix autour d'une structure centrale, inventé par N. Triaskine pour le « Jack l'Eventreur », d'A. Marienhof, donné au Théâtre Héroïque Expérimental. C'est ce style mécano encore qui triomphe dans la construction d'A. Vesnine, pour la représentation, par le Théâtre Kamerny, du « Nommé Jeudi », d'après Chesterton, combinaison de tourelles et d'édifications de texture grêle, reliées par des plate-formes et des passerelles à tapis roulant.

Le triomphe du style ingénieur fut réalisé par le Studio Musical du Théâtre d'Art de Moscou, avec la mise en scène architecturale du peintre I. Rabinovitch, pour la « Lysistrata », d'Aristophane. Cet ensemble de colonnes gracieuses en fers profilés, supportant des corniches en demi-cercles, ensemble, qui forme trois structures à peu près identiques, dont l'une est garnie de diverses plate-formes auxquelles on accède par un jeu d'escaliers, est d'une pureté de style très grande. « Il réunit à la fois l'esprit de l'architecture grecque ancienne et la dynamique actuelle, ainsi que l'écrit J. Tougendhold dans la belle étude que nous avons signalée déjà. Toute la mise en scène est encadrée des trois côtés par un fond circulaire bleu, qui donne l'impression de la Grèce :

Pierres blanches et azur du ciel. Etabli sur le plancher tournant de la scène, ce fond tourne devant les yeux du spectateur et, avec lui, comme un carrousel, tournent les silhouettes humaines : Spartiates et Athéniens, femmes et vieillards. Cette spirituelle utilisation de la scène tournante, qui n'a de précédent que dans la présentation de « Faust », que donna jadis M. Reinhardt, crée une enchanteresse impression de dynamisme vivant et joyeux. »

Rabinovich a d'autres succès à son actif, obtenus notamment avec sa mise en scène de « La Sorcière », de Goldvaden, et « Le Dieu de Vengeance », de Schlomon-Aleikhem, au Théâtre Juif d'Etat. Mais nous ne retrouvons toute son austérité caractéristique que dans son curieux projet pour le « Don Carlos », de Schiller, au Théâtre Comœdia de Moscou, avec ses étranges échappées sous arcades à perspectives accentuées artificiellement.

Au point de vue de la sobriété, peu de mises en scène le cèdent à celle que conçurent V. et G. Stenberg, pour la « Sainte Jeanne », de Bernard Shaw, que Taïroff monta, en 1924, au Théâtre Kamerny de Moscou. Un jeu de banquettes de bois brun, de différentes hauteurs et longueurs, placées en gradins, de diverses manières suivant les nécessités du lieu, représentent tantôt les bords de la Loire, un intérieur de palais, ou le tribunal religieux. De fines colonnettes carrées, de profil télescopique, sont placées entre les assemblages de gradins sur lesquels prennent place, debout ou assis, une partie des acteurs. Ci et là, des bras et des dos de fauteuil sont posés à cheval sur les banquettes qui servent de siége. C'est à la fois ingénieux, simple et expéditif. Présentée ainsi, la scène du Jugement, surtout, est fort impressionnante et du plus bel effet, avec ses colonnettes grêles, pareilles à des lances dressées, symbole tragique de la condamnation de l'innocente jeune fille.

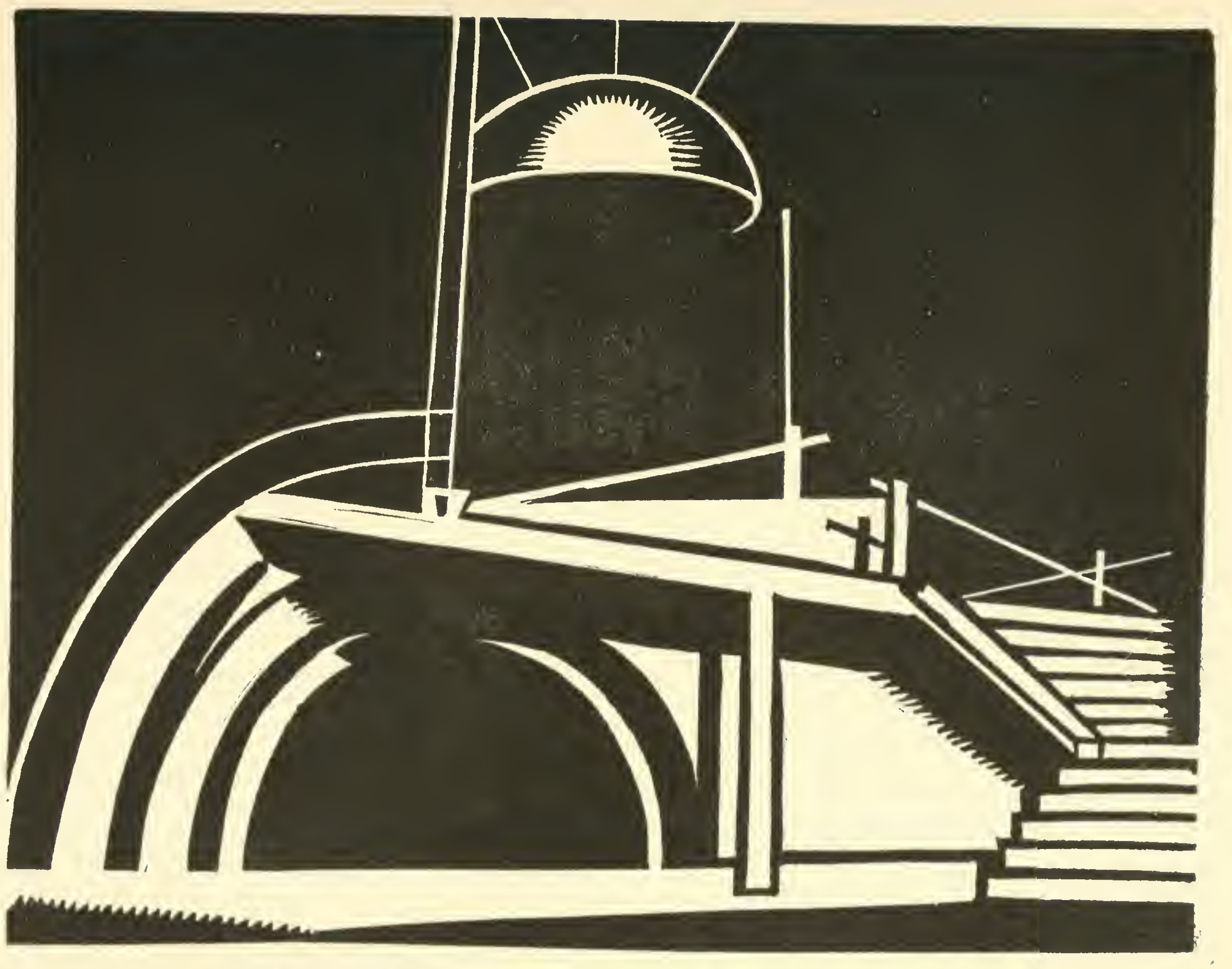
XIV

L'idéal du Studio Musical, qui est aussi celui de mainte autre scène russe où il est rare que la parole aille sans l'accompagnement, tout au moins partiel, de la musique et des danses ou des mouvements d'ensemble plastiques, c'est celui du théâtre

synthétique. Dans ces spectacles se synthétisent tous les arts et tous s'y fusionnent en un art indépendant. Alors que dans l'opéra les deux éléments, musical et verbal, se gênent et s'entravent, alors que dans le ballet l'effet magique du verbe fait défaut, malgré l'union parfaite du rythme musical et du rythme corporel et plastique, dans le théâtre synthétique que rêvent de réaliser les grands producteurs russes d'aujourd'hui, cette unité idéale s'obtient par la commande absolue, sous la main du seul régisseur-artiste, de tous les éléments : Musique, poésie, danse et décor. Quelques opérettes et la « Carmen », de Bizet, remaniées de fond en comble, ont été soumises aux premières tentatives d'art synthétique et progressivement le Studio Musical est arrivé bien près de la perfection entrevue. Nous avons dit comment fut conçu le décor mouvant pour « Lysistrata ». Nous avons noté, d'autre part, les nouvelles idées de Meyerhold au sujet des mouvements scéniques, appelés bio-mécaniques, basés sur l'assouplissement parfait du corps de l'acteur et la commande absolue de tous ses gestes et élans. Quand nous aurons ajouté qu'en la Russie de l'U. R. S. S. l'art des acteurs n'a rien perdu de sa finesse, mais qu'il a plutôt gagné à ces exercices rythmiques, parfois violents et dangereux, et que l'art de se costumer et de se maquiller y est sensiblement en progrès, on pourra comprendre à quel degré d'expression harmonieuse on arrive dans des spectacles étudiés et préparés soigneusement durant de longs mois.

Le théâtre où le souci de la perfection semble avoir atteint le degré suprême, tant au point de vue de la diction qu'à celui du jeu, c'est le Théâtre Juif de Moscou, où les acteurs, rompus à toutes sortes d'exercices relevant de l'athlétisme et de l'acrobatie, et passés maîtres dans l'art de se grimer et de se composer une figure, estiment que deux années d'une préparation minutieuse ne sont pas de trop si on veut présenter dignement, à un public averti, une œuvre dramatique nouvelle. Sous la direction éclairée d'Alexis Granovsky, le Théâtre Juif de Moscou, subventionné par l'Etat qui, depuis la Révolution, encourage cette ingénieuse propagande en faveur de la tolérance juive, a réalisé des merveilles, dont un écho est arrivé jusqu'à nous par le Studio Habima de Moscou.

La mise en scène du Théâtre Juif d'Etat participe, à la fois, du système constructiviste et du réalisme pictural traditionnel,



Construction scénique de Stenberg et Medounetsky pour « La Tempête ».

notamment celle pour « La Sorcière », de Goldvaden (1922), conçue par le sévère Rabinovitch et représentant un curieux aspect de ghetto de petite ville russe. On dirait d'une impasse caduque et pauvre, une sorte de cour de miracles à escaliers extérieurs, encombrée de matériel de maçon, où les acteurs peuvent, à la manière des acrobates, utiliser tout l'espace scénique. Le Studio Habima nous a fait connaître un aspect analogue du ghetto d'Europe dans le « Dybouk », de S. An-Sky, admirablement interprété, l'an dernier, sur la scène de la Madeleine à Paris. Les décors, d'un réalisme mitigé de symbolisme occulte, étaient de Natham Altmann. Le ballet burlesque des mendiants, scrupuleusement rythmé, laissait une impression hallucinante de sabbat, mais révélait une souplesse d'attitude et de mouvement étonnante chez l'ensemble des interprètes. Ce fut E. Vakhtangov, un des plus beaux espoirs du théâtre russe, mort avant d'avoir conquis le premier rang parmi les grands maîtres de la production théâtrale, qui régla la merveilleuse mise en scène de « Dybouk », où la mélodie du dialogue et le jeu plastique étaient accordés avec une sûreté unique.

Ce que Meyerhold veut obtenir par la réglementation économique de l'énergie humaine, autrement dit par le « taylorisme » appliqué à l'acteur, d'autres vont le chercher au cirque et au music-hall. C'est que le clown et l'acrobate sont des modèles parfaits de mécanique corporelle. Chaque mouvement, chez eux, est mesuré, réglé, avec une précision absolue et, partant de là, exécuté dans un rythme parfait. La suite de leurs mouvements devant s'ajuster comme s'ajustent les différentes pièces d'une machine, il n'est guère possible de trouver de meilleurs modèles pour arriver à ce rythme idéal nécessité par le théâtre synthétique. Deux producteurs russes, surtout, se sont efforcés de schématiser l'art de l'acteur en s'adressant à des arts proches. Ce sont Eisenstein qui, sans rien brusquer, conduit graduellement l'esprit du cirque dans le théâtre régulier, et Foregger, qui veut faire la même chose avec l'esprit du music-hall.

Eisenstein, qui dirige le Théâtre du Proletcult, où il donne, sur sa scène circulaire, pareille à une piste de cirque, des satires mordantes s'attaquant aux travers de la Russie soviétique, aussi bien que du monde du dehors, espère arriver à régénérer le théâtre par le travailleur-acrobate. Ses acteurs, qui font

du trapèze, du fil de fer tendu et du cerceau et qui se livrent à mille facéties, le tout dans un mouvement accéléré à la manière de certains excentriques anglais, quittent rarement la scène, même quand leur rôle ne les y retient plus. C'est là un principe de cirque suivant lequel un exécutant, qui ne fait rien, n'est plus considéré comme étant en scène. Cette licence se retrouve dans la plupart des théâtres russes d'aujourd'hui, où l'acteur demeure sur le plateau après avoir débité son texte.

De son côté, Foregger ne s'est pas contenté de vouloir démocratiser le théâtre et de chercher à le guérir de l'hypocondrie intellectualiste et de l'hydropisie littéraire dont il souffrait, en le ramenant aux règles du bon spectacle truculent, familier, désopilant. Mais il s'est attaché spécialement à l'analyse des rythmes de la machine, afin d'en dégager les possibilités orchestiques du corps humain; il s'est adonné au contrôle de ces rythmes avec les danses mécaniques américaines, telles que le fox-trot, le cake-walk, le two-step et le charleston. Il a inventé ainsi des danses de machines nouvelles, basées sur les ressources mécaniques de l'homme, et il est arrivé, à l'aide d'acteurs réduits au rôle docile de la marionnette, à exprimer, d'une façon originale et excentrique, les côtés grotesques de l'existence et à ridiculiser les pantins que nous sommes.

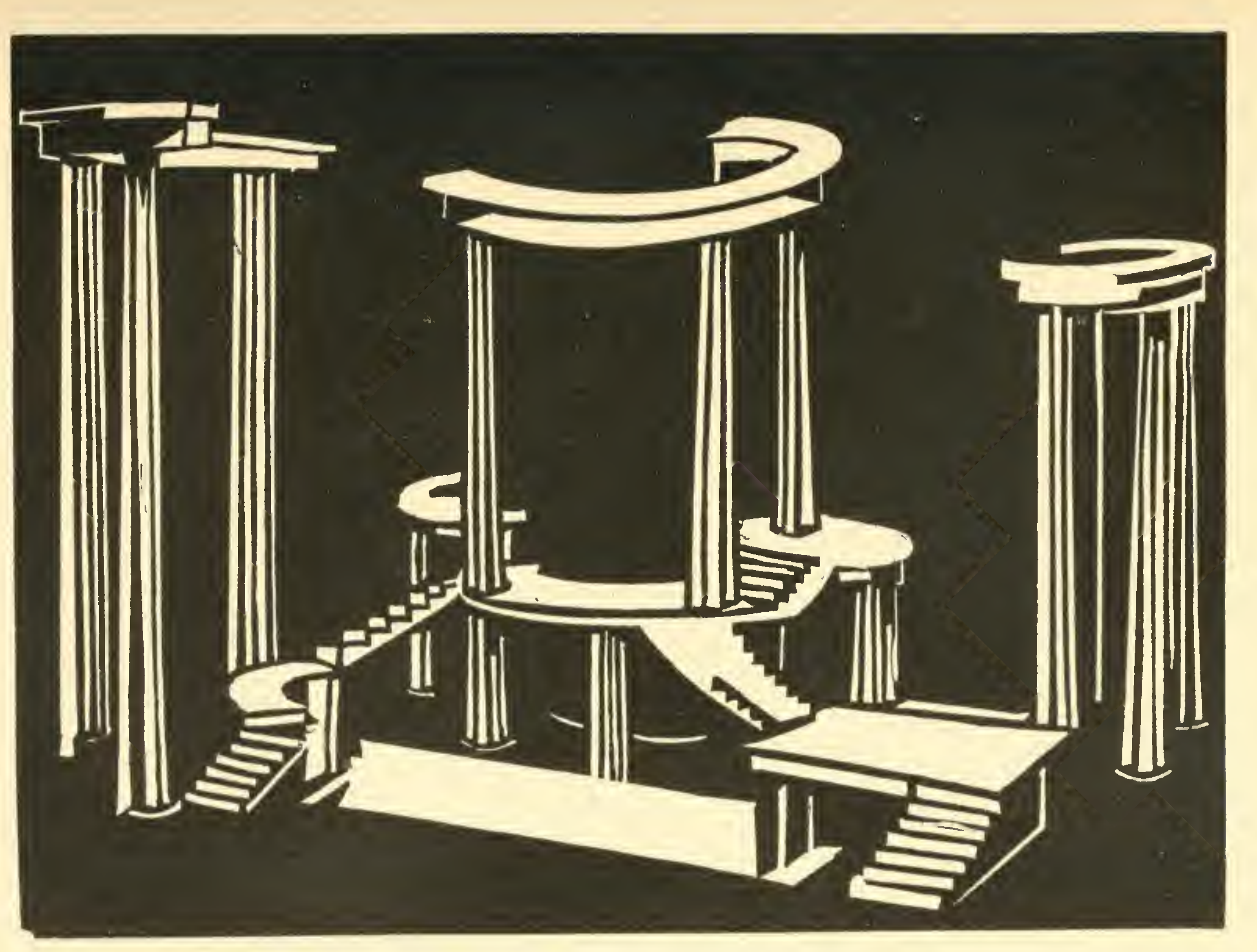
La machine, pour le travailleur russe, c'est l'instrument qui lui donne l'assurance la plus positive de l'amélioration de sa situation actuelle et de son bonheur prochain. Si, entre les mains du capitalisme bourgeois, la machine est un instrument de honte, servant à exploiter l'ouvrier, entre celles du prolétaire, elle devient un instrument d'orgueil, capable de le libérer de son long servage. La machinologie est une des folies de la Russie actuelle. Que des hommes comme Foregger aient connu les travaux de Marinetti, le chef des futuristes italiens, c'est certain. Qu'ils se soient inspirés de ses conseils et qu'ils en aient déduit que l'acteur doit se comporter dans son jeu et doit danser à l'imitation des mouvements de la machine, c'est probable. Chacun connaît le manifeste de Gino Severini sur le machinisme et l'art, dans lequel il conseille aux artistes de s'exprimer suivant la formule propre à notre époque, qui est l'âge de la machine. L'homme doit, pour se perfectionner, se remodeler à la ressemblance de la machine. La machinolâtrie des futuristes italiens

a trouvé ses expressions dramatiques les plus originales au Théâtre Futuriste, de Rodolfo De Angeles, où le spectacle d'ouverture, patronné par Marinetti, se composait du « Ballet de la Locomotive » et de celui d'« Anikam de l'an 2000 », de Franco Casavola, dans les décors du peintre futuriste Depero. Les danseurs y étaient affublés de cylindres représentant des parties de locomotives et la scène se résumait à un jeu de plans et d'escaliers de couleurs vives, tout en oppositions osées. Dans la section italienne de l'Exposition de 1925, à Paris, le Théâtre Magico de Depero était largement représenté par un ensemble impressionnant de figures et de groupes mécaniques, pour les « Ballets plastiques », et de photographies d'ensemble d'un caractère résolument moderne. Le Teatro Prampolini, d'autre part, y montrait des maquettes pour les théâtres magnétique, plastique et dynamique, le tout intensément coloré. La mise en scène et les costumes, schématisés avec une belle assurance, pour « La Psychologie des Machines », de Silvio Mix, ou pour « La Nuit Métallique » et « La Renaissance de l'Esprit », relevaient en général, avec des audaces nouvelles dans le mouvement, de la peinture futuriste, que chacun connaît.

Pour son théâtre magnétique, Prampolini ne prévoit pas d'acteurs. De même que Gordon Craig, il les considère comme dangereux pour l'avenir du théâtre, l'intervention de l'acteur, comme élément d'interprétation, étant une des compromissions les plus absurdes de l'art théâtral. Tout spectacle, suivant lui, devrait être un rite mécanique de la transcendance de la matière. Il décrit son théâtre comme une masse en action de constructions en plâtre, qui s'élève du centre d'une cavité théâtrale au lieu de partir de la périphérie de l'art scénique : Une échelle dramatique avec appareil de projection, réfraction et diffusion. L'étrange de tout ceci éclipse à peine pourtant l'originalité du théâtre de Depero, où des fleurs mécaniques se meuvent et parlent à travers des grappes de mégaphones, transmettant ainsi au public les mots du drame. Et que faut-il penser du projet de Kiesler, de cet auto-théâtre ou Optophone, placé dans un creux spatial, sans scène ni acteurs, présentant une symphonie mécanique de couleurs, de lumières, de musique et de volumes en mouvement, dont la précision absolue est assurée par la manipulation d'un tableau électrique ?

La prodigieuse activité mécanique dans les usines et sur les voies publiques, et sa répercussion et son reflet sur la vie actuelle, dont beaucoup de théâtres russes rendent leur auditoire conscient tout au long du spectacle, à l'aide de glapissements de klakson, de hurlements de sirène, de coups de sifflet stridents et de halètements de machines, a été traduite de différentes façons dans la dramaturgie moderne et, surtout, dans son interprétation scénique qui ne veut rien devoir au passé. La réalisation la plus impressionnante, dans ces derniers temps, a été celle, au Metropolitan Opera de New-York, du ballet synthétique super-moderne « Skyscrapers » (Gratte-ciel), de John Alden Carpenter et Robert Edmond Jones. La première scène montre un immense gratte-ciel en construction, entouré d'échafaudages, sur lesquels on aperçoit des grappes d'ouvriers occupés à marteler, à riveter, à limer, au milieu d'un vacarme assourdissant, grossi encore par le Jazz, qui cherche à reproduire les bruits de la métropole. « La musique crie et hurle, et brait et grince, et miaule et glapit, et siffle. C'est l'hymne de la mécanique asservie par l'homme, » écrit Robert de Mackiels, dans l'article qu'il consacre à cette œuvre d'exception dans « Comœdia » du 12 mars 1926. Après une nuit de noce folle, à Coney Island, évoquée fantastiquement en couleurs agressives — du blanc, du noir et du rouge, — « ce gratte-ciel de cauchemar, tout en losanges, en carrés, en triangles, » dont le « squelette épique » escalade le ciel, reparaît, avec ses légions de travailleurs échappés à la folie carnavalesque et redevenus le « peuple gris et noir du travail manuel », marteleurs, riveurs et limeurs, perchés là-haut dans le vacarme métallique, après les rythmes affolants du Jazz nocturne. Par la projection ingénieuse de lumières et de paquets d'ombre, la grande super-métropole de l'avenir émerge de toute cette cacophonie et du trafic, dont les silhouettes humaines passent dans un mouvement continu, reflet de l'activité fiévreuse et de la vie des grandes cités commerciales.

D'autres œuvres ont donné lieu à des mises en scène où le machinisme moderne se prêtait à des interprétations saisissantes, telles que « Gaz », de Georg Kaiser, et « R. U. R. », de Karel Tchapek, mais il ne nous est pas possible de passer en vue, même sommairement, les différentes manières dont les artistes ont réussi à tirer parti des données dramatiques de ces pièces, pour



Maquette de Rabinovitch pour « Lysistrata ».

réaliser, par le concret ou par l'abstrait, le milieu industriel qu'il importait de suggérer. Nous signalerons uniquement la production si originale de « Gaz », de Georg Kaiser, par Marion Gering, venu du Théâtre Meyerhold de Moscou. Les dessins en étaient de Louis Lozowick et mélangeaient adroitement le concret et l'abstrait. Par les changements des jeux de lumière sur la machinerie et l'animation sur les plate-formes et les tours, l'ambiance industrielle était réalisée avec un rare bonheur, favorisant énormément la compréhension de cette œuvre d'un expressionnisme si spécial. « Dans une pièce, la transmission de la pensée et de la sensation est directe et instantanée, dit Marion Gering, et si elle est vive, réelle, animée, son effet doit forcément porter. Le théâtre est, dès lors, la place idéale où il faut se rendre, pour obtenir la nourriture esthétique nécessaire à la santé de toute âme humaine. » Il considère « Gaz », comme une simple expérimentation, mais dont l'importance fut énorme sur le développement de l'art de la scène en Amérique. C'est pourquoi on peut attendre beaucoup de cet artiste qui travaille, en ce moment, pour la Chicago Play Producing Company, à la mise en scène de « Lazare a ri », la dernière œuvre d'Eugène O'Neill, pour laquelle Norman-Bel Geddes dessine les décors et les quelque huit cents costumes pour les quelque cent cinquante acteurs et figurants, appelés à évoluer sur une scène tournante, un peu à la manière des personnages de « Lysistrata », dans la production de Studio Musical de Moscou. L'emploi du masque prendra, ici, des proportions inusitées, attendu que sept cents différents modèles y seront utilisés. Les sept scènes de la pièce se dérouleront sur une même structure monumentale, composée de deux unités massives, faites de plans inclinés, de rampes et de terrasses montant vers un pylône, unités qui, placées de diverses manières et éclairées sous différents angles, doivent permettre les combinaisons les plus pittoresques, et le jeu plastique et dynamique le plus fastueux et le plus expressif.

XV

Nous ne pouvons passer sous silence les fameux escaliers, devenus inséparables du nom de Gémier, et qui lui ont valu tant de railleries, escaliers qu'il fut le premier à introduire sur

le plateau ou à faire servir pour relier la scène à la salle. Leur emploi a trouvé sa justification dans le parti énorme qu'en tirent aujourd'hui les grands producteurs de Moscou et de Berlin. Les escaliers destinés à étager les foules sur la scène, dont seul le premier rang serait visible si elles évoluaient sur un plancher plat, ne sont pas moins utiles au metteur en scène qu'ils ne l'ont été aux grands peintres de la Renaissance, à Véronèse, notamment, dont Gémier s'inspira avec bonheur. Pour ce qui est de l'escalier descendant dans la salle et permettant aux acteurs de se mêler au public, opérant ainsi un rapprochement tout à l'avantage de la parfaite communion entre les interprètes et la foule, qui participe ainsi moralement au drame, nous croyons que ce procédé a fait suffisamment ses preuves pour qu'on ne doive plus le défendre contre ceux qui lui sont restés hostiles.

Le principe des escaliers, combinés ou isolés, et occupant parfois toute la largeur du plateau, favorisant la présentation des masses d'acteurs et de figurants et permettant de remplir beaucoup mieux le cadre scénique que ne le peut un tréteau circonscrit par les toiles peintes, s'est imposé rapidement à toute l'Europe et en Amérique. Non seulement l'usage des escaliers, mais la construction cubiste, qui permet aussi d'étager avantageusement l'action scénique, trouva très tôt de nombreux adeptes en Allemagne. De fait, le principe de la mise en scène architecturale, généralisé par Moscou, avait déjà fait école à Berlin. Reinhardt en fit largement l'expérience, nous l'avons vu, dans « Lysistrata ». Dans sa production du « Sauveur blanc », il utilisa, avec le plus grand bonheur, un vaste escalier d'aspect impressionnant.

Il ne nous est pas possible de délimiter ici l'influence énorme qu'a eu, en Allemagne surtout, mais aussi en Autriche et en Amérique, le directeur et metteur en scène du Grosses Schauspielhaus de Berlin, tant son art est divers, tant son audace est grande, tant son imagination est féconde. Leopold Jessner, directeur et principal metteur en scène du Schauspielhaus ou Théâtre d'Etat, est l'antithèse vivante de Reinhardt, car, si ce dernier représente l'entreprise artistique et commerciale, où le producteur se sent les coudées franches, Jessner représente la scène officielle, ce qui revient à dire que tous ses gestes sont contrôlés et qu'il doit se contenter de la machinerie dont disposent les scènes d'Etat.

Ses belles tentatives et ses merveilleuses réalisations n'en sont que plus louables. Jessner est l'homme des grandes synthèses. Son principal souci, c'est la recherche de la ligne synthétique, obtenue souvent en concentrant l'action autour d'un escalier central auquel accèdent d'autres marches, et dont l'ensemble occupe, pour ainsi dire, la largeur totale du plateau. Sur ce jeu de gradins vient s'étager toute la construction décorative appelée à évoquer le milieu où se déroule l'action et c'est ici que Jessner a révélé des trésors d'imagination, de goût et de savoir faire. Une de ses réussites principales a été la production, en 1920, du « Richard III », de Shakespeare. La méthode synthétique s'élargissait ici jusqu'à des suggestions d'immense espace. Dans « Wallenstein », de Schiller, monté en 1924, Jessner devait atteindre cette perfection plastique de la synthèse vers laquelle tendaient tous ses efforts. Mais, lorsqu'il lui fallut monter une œuvre d'un modernisme aigu, il n'arriva pas toujours à lui donner l'allure qui convenait et en faussa parfois le caractère, en lui imposant un système manquant de souplesse.

A ses côtés travaillent quelques jeunes qui, tels Jürgen Fehling, Emil Pirchan, comptent parmi les plus ingénieux metteurs en scène de l'Europe actuelle. Nous leur devons la production de quelques œuvres d'avant-garde, notamment « Les Rebelles Rhénans », d'Arnold Bronnen, « Edouard II », de Bert Brecht, et « Le Déluge », de Barlach... A Berlin, on peut citer encore, comme metteurs en scène de marque, Erich Engel, du Deutsches Theater et Gustav Hartung; à Francfort, Richard Weichert; à Darmstadt, T. C. Pilartz; à Vienne, Strnad, Steinhof, Martin; à Budapest, Alexandrer Hevesi, Arthur Bardos...; mais il faut se borner. Parmi les représentations qui firent sensation, il faut noter celle de « Magie », de Chesterton, à Crefeld, dans les curieux décors en lattis et panneaux de couleur et les attirants costumes dessinés par Heinrich Campendonck.

Généralement parlant, il existe aujourd'hui, dans l'art de la mise en scène, un double courant, aussi bien pour la réalisation théâtrale des œuvres anciennes que pour celle des pièces nouvelles. D'une part, nous avons le décor peint qui se rapproche, en France surtout, et aussi en Angleterre et sur bon nombre de scènes officielles en Europe, de la grande fresque décorative et stylisée. De ce décor peint, le producteur attend la création de l'ambiance ou de l'atmosphère, soit par l'évocation plus ou moins fidèle

des lieux où se déroule l'action, soit par une harmonie de couleurs et de lignes suffisamment expressive de ce milieu dramatique. D'autre part, il y a le décor plastique à trois dimensions que, bien à tort, on a qualifié de décor cubiste ou même, de préférence, décor expressionniste, parce que c'est en Allemagne qu'on s'est ingénié d'abord à réaliser les grandes compositions architecturales, les constructions conventionnelles, au milieu desquelles doit se jouer l'intrigue.

L'avantage que possède la mise en scène architecturale, la mise en scène bâtie sur celle uniquement composée, est double. Elle permet de rompre la monotomie du plan unique et de présenter plus avantageusement les groupes d'acteurs et, s'il y a lieu, les foules; elle permet, en outre, de tirer un maximum d'effet de la lumière, car la valeur de l'éclairage ne dépend pas uniquement de la qualité du foyer lumineux, mais surtout des objets que le rayon lumineux frappe sous divers angles et sur diverses faces. Du coup, la lumière, blanche ou colorée, prend rang parmi les accessoires de première importance.

Dans l'esprit cubiste, un des projets les plus curieux qu'on a pu voir, assez récemment, c'est celui d'Edouard Sturm pour le « Manfred », de Byron, au Schauspielhaus de Dusseldorf. C'est une vaste construction massive, en forme de spirale qui, de terrasse en terrasse, monte vers le centre et permet les figurations les plus impressionnantes. C'est ce même principe que met en pratique l'Américain Bel Geddes, pour « Lazare a ri », d'O'Neill et, sur une échelle plus vaste, pour « La Divine Comédie », de Dante.

Parmi les mises en scène les plus intéressantes de l'heure actuelle, il faut signaler les projets de l'Anglais Terrence Gray, pour les décors de son drame épique « Cuchulain ». Ennemi du décor peint et des éléments exclusivement naturels, cet auteur-metteur en scène propose l'emploi de cubes oblongs et creux, sortes de caisses de dimensions variées, et de cylindres creux de différents diamètres. Dans une suite de maquettes, il montre ce qu'un producteur habile peut tirer de pareil assortiment. On peut difficilement s'imaginer, en effet, une forme architecturale quelconque ou un aspect naturel, de style sobre s'entend, qui ne se puisse bâtir rapidement à l'aide de ces quelques cubes et fûts creux. Par un arrangement ingénieux et à l'aide d'un éclairage approprié, il suggère un palais, une forteresse, une mon-



Décor de Depero pour le Ballet mécanique « Anikam de l'An 3000 », de F. Casavola.

tagne ou une forêt. Nous avons vu des compositions conçues dans le même esprit, ailleurs, notamment à Darmstadt, où T. C. Pilartz, pour « Troïlus et Cressida », réussit un décor cubiste impressionnant.

Ces décors plastiques peuvent n'être, nous l'avons vu, qu'une sorte de squelette architectural, n'ayant pas la moindre fonction imitative et dont la raison d'être véritable est la multiplication des possibilités plastiques et dynamiques de la pièce. C'est le théâtre russe qui a pris ici l'avance, une avance considérable, sur tous les autres théâtres d'Europe, dont il fut si longtemps tributaire. On aurait tort cependant de penser que cette méthode constructiviste est l'apanage exclusif du théâtre de l'U. R. S. S. On en peut trouver des exemples, et des meilleurs, parmi les réalisations théâtrales de l'Allemand Gustav Hartung, notamment à Cologne, celle du « Singe velu », d'Eugène O'Neill, d'après les projets de T. C. Pilartz; parmi celles de Norman Bel-Geddes, entre autres « Arabesque », de Cloyd Head et Eunice Tietjens, où le grand metteur en scène américain résolut le problème scénique en sculpteur et non en peintre, et osa opérer le changement des décors sous les yeux des spectateurs; parmi celles aussi de B. Aronson, artiste russe établi aux Etats-Unis, auquel nous devons la présentation, au Nouveau Théâtre d'Art Juif, du « Dixième Commandement », de Goldfaden, dont les curieuses structures et les pittoresques costumes témoignent d'une entente absolue de l'art scénique et d'une grande sûreté de dosage dans l'intensification du milieu et du rythme. Son travail, pour le petit théâtre expérimental de New-York, Unser Theater, est d'une réelle originalité, tout en restant d'une construction très logique.

Sans sortir de notre pays, on trouve des mises en scène constructivistes remarquables, réalisées par Joh. de Meester Jr, d'après les projets de René Moulaert, pour le Vlaamsche Volkstooneel de Bruxelles. Parmi les réussites les plus complètes de ce théâtre populaire flamand, il faut noter surtout la présentation de « Tijl », d'Anton Van de Velde, et celle de « Lucifer », de Vondel. Pour « Tijl », un jeu de plate-formes, de trottoirs, d'escaliers et d'échelles, permettait aux acteurs d'évoluer librement, tant en hauteur qu'en largeur et en profondeur. Un double rampant, s'avançant jusqu'au beau milieu du proscenium et maintenu en place pendant la durée de la pièce, favorisait infiniment

le jeu plastique des acteurs, dans ses variations les plus fantaisistes. Quant à la mise en scène de « Lucifer », elle fut remarquable, surtout par son esprit synthétique. Rarement le jeu et la diction des acteurs, le miracle de la lumière et la séduction de la musique avaient été harmonisés avec autant de bonheur. Sur des plans inclinés, des gradins, des plate-formes, aussi pittoresques que variées, sous le jeu incessant des éclairages divers, les révoltés, aux costumes inoubliables, et de beaux anges, aux visages dorés, vêtus de sérénité et de lumière ambrée, évoluaient avec une grâce inhérente à l'orchestique. L'inénarrable défilé, au battement étrangement rythmé du tam-tam, des lucifériles rebelles qui, pareils à de lourds scarabées, aux élytres et antennes métalliques, s'étaient rangés sous la commande de l'élégant officier des milices célestes, fut une vision sans précédent dans la production théâtrale flamande.

Sans être aussi rigoureusement architecturale, la mise en scène pour « Les Petites Images de la Vie de Saint François d'Assise », de Michel de Ghelderode, réalisée par MM. de Meester et Moulaert, d'après les indications de l'auteur, est le plus beau triomphe théâtral du Vlaamsche Volkstooneel et une des productions scéniques les plus homogènes et les plus harmonieuses qu'on puisse voir. Jamais encore collaboration aussi parfaite n'était arrivée à une synthèse aussi absolue de la diction modulée, du jeu plastique, de l'expression rythmée, de la signification chromatique et de l'utilisation spatiale, mis au service d'une pièce dont les qualités spectaculaires et la poésie véritablement théâtrale rendaient possible un tel miracle d'unité.

Beaucoup de metteurs en scène, sans témoigner d'un rigorisme constructiviste aussi exclusif que certains ingénieurs théâtraux russes, ne dédaignent point les avantages multiples que présentent ces architectures squelettiques ou massives, offrant à l'acteur des possibilités d'expression si inattendues. Aussi, tout en maintenant, en partie, le décor peint, font-ils volontiers usage de jeux de plans, composés d'escaliers et de plateaux surélevés et permettant de souligner le rythme conjugué de la pièce et de sa présentation plastique. Il n'en est pas de plus ingénieux, sous ce rapport, que l'Autrichien Martin, qui appliqua ces théories, chères à Taïroff, dans mainte production scénique, en les marquant, toutefois, de sa forte personnalité, notamment pour la « Franciska », de Wedekind.



Décor architectural de T. C. Pilartz pour le « Roi Lear », de Shakespeare.

Jonel Jorgulesco, un jeune Roumain, éduqué sur les scènes allemandes et travaillant actuellement pour le Boston Repertory Theatre, y fait preuve d'une ingéniosité et d'une compréhension plastique non moins remarquables. Aussi, nous croyons-nous en droit d'attendre, de cet artiste, de brillantes réalisations scéniques. Ses projets pour « Le Retour à Mathusalem », de Bernard Shaw surtout celui pour le dernier acte, et ses curieuses conceptions pour « La Machine à additionner », d'Edmer Rice, révèlent, à côté d'une vision constructiviste nouvelle, un sens de la couleur qui lui est bien propre, et on ne sait ce qu'il convient d'admirer le plus, ou ses audaces de ton, ou ses heureux essais d'éclairage.

Parmi les adeptes du décor peint, il en est de tout à fait remarquables, tant pour leur compréhension des richesses scéniques de l'œuvre, que pour leur talent d'en traduire le rythme, en situant le jeu dans un espace approprié où rien ne peut venir contrarier l'action dramatique imaginée par l'écrivain. Le peintre suédois Isaac Grünewald, dont on a vu, à l'Exposition de 1925, à Paris, de magnifiques décors bibliques pour « Samson et Dalila », et des projets d'une fantaisie éblouissante, dans des tonalités de miniature persane, pour « Shakountala ». John Ericsson, son compatriote, dont les esquisses, pour « L'Empereur Jones », d'O'Neill et des impressions d'un Orient opulent, voisinaient avec celles de Grünewald et avec les projets de Sandro Malmqvist pour « A Damas », de Strindberg, sont des metteurs en scène qui ne commettent point l'erreur, si commune chez nous, de confondre l'art de bâtir un décor destiné à une action dramatique particulière, avec celui d'animer une surface à deux dimensions, d'une synthèse de valeurs picturales.

Nous pouvons dire la même chose de l'Anglais Lovat Fraser, travaillant pour le metteur en scène Nigel Playfair, du Théâtre de Hammersmith, connu désormais par la si vivante production de « The Beggar's Opera », de Gray; de Paul Shelving aussi, dont les décors pour « Le Retour à Mathusalem », de Bernard Shaw, ont été reproduits dans tous les journaux, dans toutes les revues, surtout la scène de l'Eden, d'un charme indicible. En Lettonie, le décor peint prime également le décor constructiviste, encore que, dans maint cas, les draperies ont fait place à des premiers plans construits, encadrant des toiles d'un style superbe. Il est vrai que le Théâtre d'Art de Riga, sous

l'action d'Edvards Smilgis et John Mouncis, est une des scènes les plus vivantes de l'Europe et que son répertoire, allant de Shakespeare à Anna Brigader, Rudolf Blaumanis, Allunans, Janis Akuraters... est d'une richesse unique. Quand John Mouncis emploie pour sa mise en scène le mode constructiviste, comme pour « Ligatura », de K. Abeles, par exemple, il le fait avec une entente parfaite des nécessités plastiques, il en dose rigoureusement les effets, il en recherche longuement l'expression la plus compréhensible et la plus convaincante. Il excelle à harmoniser les nuances les plus rebelles à s'unir, grâce à son contrôle absolu des lumières, des ombres et des couleurs.

La Pologne possède en Richard Ordynsky un metteur en scène de premier rang, qui, après avoir travaillé avec Reinhardt à New-York, regagna Varsovie, rappelé par Arnold Szyfman, le célèbre directeur du Théâtre Polski et du Studio Maly. Même dans l'interprétation d'une pièce réaliste, il s'entend à communiquer un relief synthétique tout à fait particulier, non seulement aux personnages, mais même au cadre. L'anti-réaliste le plus puissant, la personnalité la plus avancée, y est Witkiewicz, auteur de talent et metteur en scène ingénieux. Connu pour son souci de l'harmonie extrême, il est arrivé à des réalisations étonnantes, d'une couleur locale absolue. Le Tchécoslovaque Vladislav Hoffman, qui travaille pour Karl-Hugo Hilar, directeur et metteur en scène du Théâtre National de Prague, s'est distingué dans des compositions scéniques pour « La Reine Christine », de Strindberg, « La Chûte d'Arcona », de Fibich, « Kolombus », de Hilbert, « Les Esclaves », de Fischer, « Zizka », de Lom et surtout « Adam le Créateur », des frères Karel et Jos. Tchapek. Il s'y est révélé un inventeur plastique de talent, ayant un respect touchant pour la pensée de l'écrivain, encore qu'il reconnaisse au metteur en scène le droit d'avoir une opinion différente de celle du dramaturge, quant à l'effet extérieur de la pièce. N'est-il pas là, en effet, pour donner corps à l'âme de l'œuvre dramatique ? Jozef Wenig, pour le Théâtre Municipal de Prague, ne se révèle pas moins ingénieux, notamment dans les décors pour « La Nuit des Rois », de Shakespeare. Même en Espagne, où la mise en scène retarde et où le décor peint a conservé sa faveur exclusive, il y a des décorateurs de talent, notamment Barradas, Bermand et, surtout, Fontanals, le plus exempt d'influences étrangères, dont Paris nous fit connaître des compositions, d'un style parfois nettement hispano-catalan.

Si l'époque naturaliste a émoussé en nous le sens de la fantaisie, au point de nous rendre esclaves de l'illusion vériste, nous savons, aujourd'hui, que la vérité matérielle et mentale absolue nous ferait horreur et nous surprendrait plus encore que la fantaisie la plus débridée. Ce naturalisme essentiellement antithéâtral, qu'on n'a du reste jamais réalisé, qui nous a toujours obligé à tricher, qui était devenu le Faubourg Saint-Antoine de la peinture décorative, est abandonné aujourd'hui par tous les artistes véritables attires par la scène. Le théâtre étant un art de convention, ayant pour objet d'enchanter les spectateurs par des transfigurations esthétiques de la vérité et de la vie, n'a que faire de reconstitutions plus ou moins fidèles, de faux reliefs et de trompe-l'œil. Le seul moyen, peut-être, de nous libérer entièrement de cet état mental faussé, qui nous fait prendre trop souvent pour de la vérité, la reproduction apparemment servile de la réalité, n'est-ce pas un retour à la farce, énorme et truculente, une cure au music-hall et au cirque.

XVI

Si l'œuvre théâtrale, transportée au music-hall, nous paraît étriquée, pauvre, artificielle, et si ses personnages semblent échappés d'un musée de figures de cire, c'est que les auteurs et les producteurs ne sont pas encore arrivés à s'entendre sur les nécessités de l'art du music-hall, qui a sa poésie propre, son dynamisme particulier et n'a que faire des effets extérieurs, inhérents au théâtre. La confusion des genres est tout au désavantage de l'art dramatique courant. Alors que l'art de music-hall est tout de sensation, d'instinct, de rêve et d'imprévu, ainsi que le dit fort bien Gustave Fréjaville, l'art du théâtre est un art de composition, d'observation, d'analyse et s'adresse, avant tout, à l'intelligence et à la sensibilité.

Il y aura, sans doute, toujours des spectateurs qui affectionneront le spectacle pour le plaisir des yeux, comme il en sera toujours qui y rechercheront, avant tout, les agréments de l'esprit. Il n'en va pas autrement en art dramatique qu'en peinture. Or, si un peintre regarde avec ses seuls yeux, un autre regarde surtout avec son âme. Au spectateur qui reporte tout à la nature,

le plaisir des yeux suffit; à la minorité qui veut voir au delà de la matière, il faut davantage. La représentation des drames intérieurs de l'homme, que le dramaturge nous révèle, soit par des sondages d'âme, en donnant vie à du silence, nous faisant ainsi toucher du doigt les secrets de nos passions, soit en traduisant les angoisses et l'isolement de l'âme par le grotesque et par l'énormité, s'adresse tantôt au théâtre, tantôt au music-hall. Tant pis si on ne l'a pas encore compris.

Dans « Les Nouvelles Littéraires » du 25 mars 1927, Francis de Miomandre écrit à propos de music-hall : « Il se dépense chaque soir dans les music-hall et les cirques, une quantité d'efforts, presque toujours heureux, qui me remplit d'admiration. On n'est jamais déçu. Les clowns, les acrobates, les jolies filles, somptueusement vêtues, les danseurs, les fantaisistes n'ont pas de prétention. Ils se donnent pour ce qu'ils sont, et dans les limites de leur art, atteignent une perfection souvent exquise. Ce qui m'agace au théâtre, c'est la prétention. Prétention des auteurs, qui s'imaginent que certains sujets, parce qu'ils sont (censément) élevés ou ingénieux doivent emporter notre assentiment. Prétention des acteurs dont le jeu accentue encore cet écart. On sort de là un peu ahuri, gêné par la fausseté fondamentale du genre. Ce n'est pas assez naturel pour sembler vrai, et ce n'est jamais assez faux pour donner l'impression de l'idéal. Cela manque terriblement de fantaisie et de lyrisme. Et le talent des quelques admirables metteurs en scène que nous possédons n'y peut rien. »

L'art du music-hall, qui se caractérise par « un perpétuel effort de renouvellement, un élan incessant vers l'impossible et le jamais vu », offre à la dramatisation de l'inconscient des ressources d'expression qui dépassent de beaucoup les audaces et les moyens du théâtre régulier. Or, il existe bon nombre de pièces modernes qui gagneraient cent pour cent à être interprétées dans l'esprit du music-hall, par des artistes de music-hall ou même par les clowns de cirque. On perd trop généralement de vue que le clown est l'artiste le plus complet qui soit. N'est-il pas, par essence, le régisseur idéal, celui qui peut se suffire à lui tout seul, parce que connaissant tous les côtés de son métier ? C'est lui, en effet, qui imagine le drame, qui le dirige et qui le joue, en se créant un masque de personnalité fictive. C'est lui aussi qui détermine les accessoires dont il entend composer l'espace où se déroulera l'action, action rapide par laquelle il s'agit



Décor de Jean Mouncis, pour « Danton », de Romain Rolland.

d'atteindre le public par la voie du rire. Et que sont ces accessoires ? Le plus souvent une échelle et deux chaises.

La force suggestive des accessoires les plus frustes, les plus réduits, n'a pas échappé à l'attention de certains metteurs en scène modernes. L'usage que fait Gordon Craig des paravents à multiples feuilles, dont les combinaisons prêtent à des arrangements scéniques inattendus et permettent des éclairages parfois très curieux, en est un exemple entre beaucoup d'autres. L'excellence de ce système l'a fait admettre, plus ou moins fidèlement, par la plupart des théâtres d'art. On en a vu une application intelligente à l'Odéon de Paris, où Walter-René Fuerst inventa, pour « Le Mariage de Figaro », un paravent de huit panneaux interchangeables, dont six plats et deux arrondis et percés. Ces panneaux se prêtent aux combinaisons les plus diverses et peuvent former, avec leurs portes cintrées ou leurs larges baies, les intérieurs les plus charmants et les pavillons les plus coquets qu'on puisse rêver. C'est à la fois ingénieux et séduisant. Il n'en va pas autrement des panneaux à combinaisons, inventés par le dramaturge belge Henry Soumagne pour la création, par la Maison de l'Œuvre, de ses « Danseurs de Gigue ». Egalement ingénieuse et plus simple encore, est la mise en scène par Emil Pirchan pour « Le Marquis von Keith », de Wedekind, où des paravents plats, cintrés et unis, sont placés à angle, donnant ainsi un fond en saillies et en retraits, variable à plaisir.

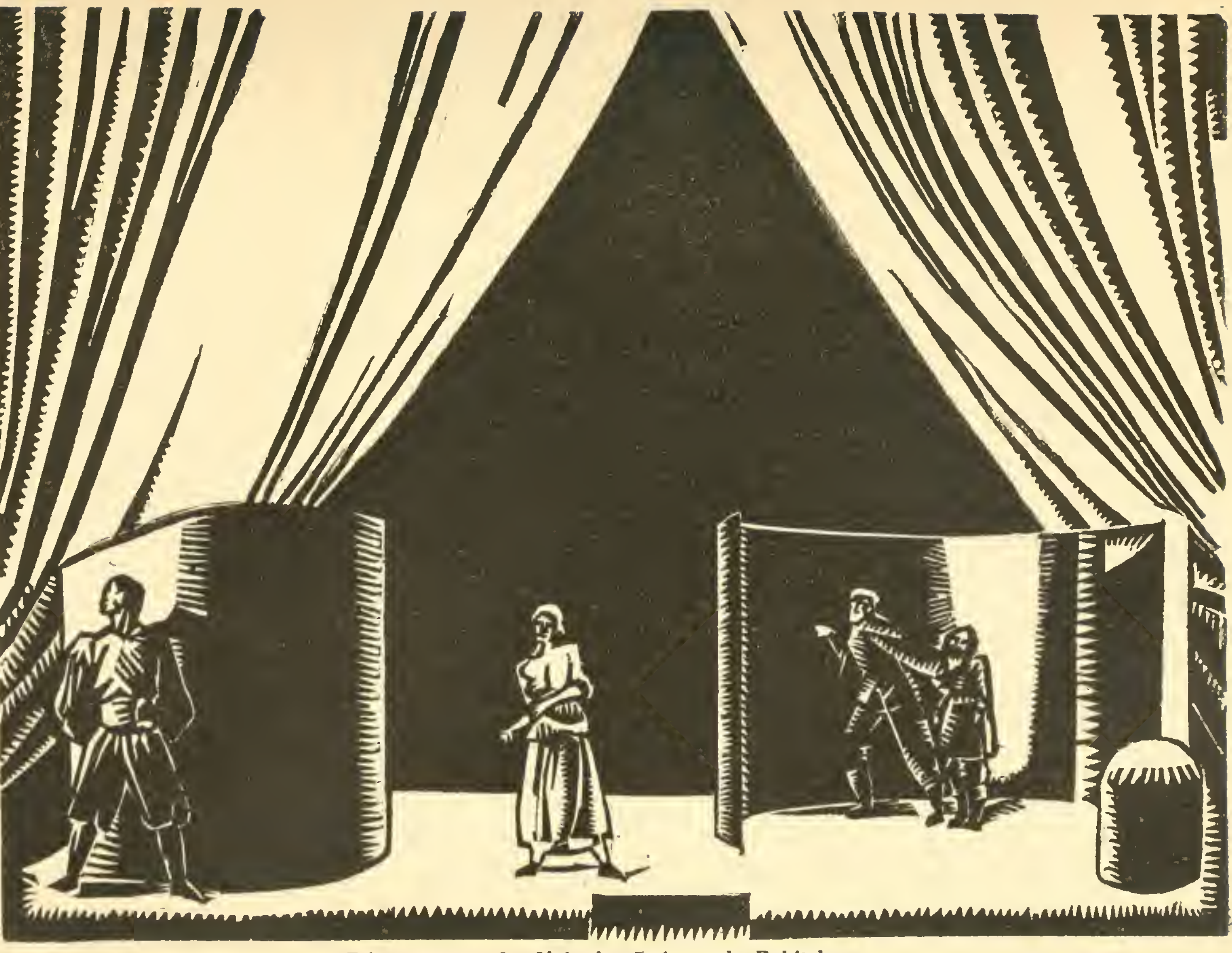
Un ensemble de maquettes du plus haut intérêt, dans le compartiment de la Yougoslavie, à l'Exposition de 1925, à Paris, révélait, sous ce rapport, l'ingéniosité de L. Babitch, un des meilleurs metteurs en scène de son pays. Cet artiste a su trouver, pour la production de « La Nuit des Rois », de Shakespeare, des arrangements aussi simples qu'effectifs. Ne se laissant guider uniquement que par le mouvement scénique, seul capable d'indiquer au régisseur la marche à suivre, il utilisa deux paravents semi-cylindriques, que les acteurs déplacent eux-mêmes au fur et à mesure que se développe l'intrigue. Par des éclairages habiles, de couleurs diverses, revêtant successivement, suivant les nécessités du jeu, la partie concave ou la partie convexe des paravents, et par les grands rideaux qui complètent le décor, Babitch arrive aux effets les plus saisissants. Il montra son esprit inventif encore, dans la composition scénique pour « Richard III », avec ses gradins dont le rouge sombre, spongé d'argent, tranchait

sur un fond noir, dans celle de la scène finale de « La Fournaise des Passions », de Josip Kosor, et dans celle, enfin, du « Voutchyac », de Krléja, avec le grand cercueil noir et le gros cierge, posés sur les gradins blancs qui montent vers une arcade ogivale rouge...

Un élément dont il importe de tenir compte dans tout ceci, c'est l'éclairage par projecteur, capable de magies et de surprises qu'on ne pouvait guère soupçonner autrefois. Il faudrait remonter aux premières expériences de Loïe Fuller pour retracer l'origine de cette transformation soudaine de l'art théâtral. Se souvient-on assez de cette merveilleuse « Danse du Feu », dont la fantaisie géniale enchanta le public, mais dont la haute signification esthétique n'échappa point à l'attention des spécialistes de la mise en scène ? Ce fut, tout à coup, la vive lueur dans la clarté diffuse. La projection lumineuse devait rallier rapidement tous les entrepreneurs de spectacles et pourtant, de l'avis de Loïe Fuller elle-même, on en est encore à la période hésitante des débuts. C'est que la lumière est capable de transformer tout ce qu'elle touche, faisant d'un haillon une soie précieuse et d'une grossière structure de bois, une architecture changeante, mouvante, agissante.

Au surplus, combien de ressources insoupçonnées réservent, à ceux que l'art de la mise en scène intéresse, les si curieuses expériences du Dr Charcot, en vue de déterminer l'action de la lumière colorée sur des sujets hypnotisés. Ils trouveront là les indications les plus précieuses pour produire, chez le spectateur, un état d'âme favorable à une communion plus étroite avec la pensée de l'écrivain dramatique et ils ne commettront pas la grossière erreur de provoquer le rire sous l'action de la lumière jaune, quand il importait de faire pleurer, d'engendrer la tendresse amoureuse ou d'inspirer la crainte, auxquels cas les tonalités violette, rouge ou brune étaient de commande.

Et les ressources infinies qu'offre encore le jeu des lumières, avec ses surprises fécondes, notamment dans l'usage des ombres portées pour créer ou même grossir des mouvements de foule, pour intensifier, par des agrandissements partiels, l'expression comique ou tragique d'une scène, combien elles sont loin d'avoir donné, entre les mains des producteurs modernes, ce qu'on en peut attendre ! D'après Loïe Fuller, il ne faut considérer son œuvre que « comme le point de départ de la grande symphonie



Décor pour « La Nuit des Rois », de Babitch.

lumineuse qui transformera le théâtre de l'avenir », tout comme le « chalumeau pastoral est le point de départ de la polyphonie orchestrale ». Personne peut-être n'a poussé plus avant, jusqu'ici, l'intervention active de la lumière dans la création d'une ambiance théâtrale que le peintre viennois Eugene Steinhof. De fait, dans « La Main heureuse », de Schönberg, Steinhof, par des jeux de lumières, transporte, si on peut dire, l'espace musical dans l'espace visible, espace scénique qui s'est matérialisé dans un maximum d'effet pour les yeux. Rien n'était plus ingénieux, d'autre part, que l'utilisation d'un projecteur agité pour intensifier les passes d'un duel à l'épée dans « L'Homme sans Corps », de Herman Teirlinck, sur la scène du Théâtre Royal Flamand de Bruxelles, effet qui a été repris avec bonheur pour le duel symbolique dans l'inoubliable présentation du « Tijl », d'Anton Van de Velde, par le Vlaamsche Volkstooneel.

Poussant les investigations dans un autre sens, mais sans quitter, pourtant, le domaine de la lumière, le metteur en scène, si hardiment novateur, Schiller, du Théâtre Polski de Varsovie, emprunta ouvertement, pour « L'Histoire d'un Péché », en quarante-trois tableaux, quelques-uns des procédés propres au cinéma, notamment la présentation des tableaux successifs dans un halo de lumière qui va se renforçant, tableaux qu'il replonge, en quelques déclics, dans les ténèbres. Si c'est la première fois qu'il est fait usage, au théâtre, de ces recettes cinégraphiques, ce n'est pas la première fois que l'art de l'écran prête assistance à l'art de la scène. Récemment encore, une expérience de collaboration sur une assez vaste échelle, entre les deux arts, a été tentée par le Théâtre Populaire de Berlin, pour « Le Déluge », de Barlach, où il fut fait appel au film pour compléter ce que la mise en scène théâtrale était incapable de réaliser : montrer de vastes mouvements de foules en révolte à Léningrad. Ces essais avaient été précédés, d'ailleurs, par des expériences analogues de la part d'Ivan Goll, de Georg Kaiser et de Nicolas Evreinov. Il est difficile, au surplus, de dire ce que sera le rôle du cinéma, qui brûle les étapes esthétiques que les autres arts ont mis des siècles à parcourir, en tant que collaborateur du théâtre et du music-hall. La prudence est de mise ici. C'est qu'il n'est guère possible, à l'heure actuelle, de déterminer quelles seront, dans un avenir plus ou moins prochain, les capacités

cérébrales d'un public que la succession, extrêmement nombreuse, des images sur l'écran, oblige à improviser en grande partie, à parachever dans un acrobatie mentale formidable, à coup de rapides sondages psychiques, le texte de l'œuvre, comique ou tragique, dont l'art muet établit les jalons.

En résumé, il semble que les tentatives d'émancipation du théâtre, de la tutelle naturaliste que, hier encore, chacun prenait pour légitime, ont une signification plus profonde que le simple besoin de substituer à un mode de présentation, un mode nouveau. Il s'agit, en réalité, d'une révolution fondamentale, d'une réaction constitutionnelle contre la « forme représentative » de l'art dramatique, celle-ci fut-elle réaliste, conventionnelle ou symboliste, forme incomplète, impure et forcée, qui s'est substituée, peu à peu, à la véritable forme théâtrale, la « forme présentative ». Il s'agit, pour le théâtre, de retrouver sa forme ancestrale, cette forme de la présentation qui ne cherche pas à tromper le spectateur sur sa véritable condition de spectateur, c'est-à-dire de collaborateur actif ou mental d'un jeu ou d'une cérémonie collective, religieuse ou sociale. Dans cette forme, que, grâce à l'éloquence de l'exemple, la Russie soviétique a su imposer rapidement, même à des scènes et à des groupements franchement hostiles, la pièce garde tout son caractère théâtral, sa nature de fiction; la scène lui sert de piédestal et ne cherche pas à paraître un fragment de vie découpé dans la réalité; et l'acteur ne prétend point vivre sa vie, mais se masquer tout simplement dans un rôle déterminé. L'organisation de l'espace scénique, l'épuration de l'instrument dramatique et la recherche de la véritable plastique théâtrale sont les préoccupations les plus pressantes chez la plupart des producteurs d'avant-garde et c'est justice. Car, c'est ainsi seulement qu'on pourra rendre au théâtre sa vitalité, qu'on lui fera retrouver le chemin où l'attend sa véritable mission et qu'on arrivera à lui restituer la santé morale et la valeur humaine indispensables, si on veut qu'il lutte à armes égales avec le cinéma dont les moyens d'expression correspondent mieux à notre psychologie collective et aux réactions de la vie trépidante et si compliquée que nous vivons. L'avenir nous apprendra si la forme présentative triomphera et conduira l'art théâtral, après de longs, ingrats et laborieux tâtonnements, à un nouveau moment de beauté parfaite.

BIBLIOGRAPHIE

Jacques Rouché, « L'Art Théâtral Moderne », Bloud & Gay, Paris, 1924.

Léon Moussinac, « La Décoration théâtrale », F. Rieder & Cie, Paris, 1922.

Edward Gordon Craig, « De l'Art du Théâtre » (trad. Geneviève Séligmann-Lui), Editions de la N. F. R., Paris.

Georg Fuchs, « Die Revolution des Theaters », Georg Müller, München, 1909.

Fritz Erler, « Ausstellung des Bühnenentwürfe », Brakls moderne Kunsthandlung, München, 1909.

Paul Legband, « Das Deutsche Theater in Berlin », Georg Müller, München, 1909.

Max Littmann, « Das Künstler-Theater », L. Werner, München, 1909.

Adolphe Appia, « Die Musik und die Inscenierung », F. Brukmann, Munchen, 1899.

Adolphe Appia, « Comment réformer notre mise en scène », La Revue, juin 1904.

Oliver M. Sayler, « Inside the Moscow Art Theatre », Brentano's, New-York, 1925.

Oliver M. Sayler, « The Russian Theatre », Brentano's, New-York, 1924.

Oliver M. Sayler, « Inside the Moscow Art Theatre », Brentano's, New-York, 1925.

Huntly Carter, « The New Theatre and Cinema of Soviet Russia », Chapman & Dodd, London, 1924.

Huntly Carter, « The New Spirit in the European Theatre », Benn, London, 1925.

Ghiliarovskaia, « Le Théâtre », Edition du Combiné des éd. et impr. Kazan, 1924.

P. A. Markov, « Nouvelle Technique théâtrale », Moscou.

P. M. Kerschenzew, « Das Schöpferische Theater » : Verlag Carl Hoym Nachf., Hamburg, 1922.

Barrett H. Clark, « A Study of the modern Drama », D. Appleton & C°, New-York, 1925.

Barrett H. Clark, « How to produce Amateur Plays », Little, Brown & C°, Boston, 1925.

Oliver Hinsdell, « Making the Little Theatre Pay », Samuel French, New-York, 1926.

Stark Young, « Theatre Practice », Charles Scribner's Sons, New-York, 1926.

Constantin Stanislavsky, « My Life in Art », traduit par J.-J. Robbins, Bles, London, 1925.

Alexandker Bakshy, « The Path of the Modern Russian Stage », 1916.

Alexander Bakshy, « The Theatre Unbound », Cecil Palmer, 1923.

Ashley Dukes, « Drama » (Home University Library), Williams & Norgate, London, 1926.

Gaston Baty, « Le Masque et l'Encensoir », préface de Maurice Brillant, Bloud & Gay, Paris, 1926.

Walter-René Fuerst, « Du Décor », 1925.

Bulletins de « La Chimère », de « L'Œuvre », du « Studio ».

Revues théâtrales : « Theater Arts Monthly » et « The Drama », New-York; « Drama », Londres; « Comœdia » et « Comœdia Illustré », « Choses de Théâtre », Paris ; « Die Première », Berlin, 1925-26 ; « Der Sturm » : Sonderheft Theater, Juni, 1926 ; « Proscenium », Jan. 1927, Dreimasken Verlag, Berlin.

Catalogues : « Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik, Wien, 1924 ; « International Theatre Exposition », New-York, 1926.

ILLUSTRATIONS

Projet de construction scénique par Pierre Flouquet pour un théâtre en plein air, destiné à « La Cité Moderne », (1923). Frontispice.

Constantin Stanislavsky . . . . face page 11

Décor pour « La Vie de l'Homme », d'Andreiev (Théâtre Stoudio, Moscou) . . . . » 15

Max Reinhardt . . . . » 19

Décor de Gordon Craig pour une pièce de Shakespeare . . . . » » 25

Décor de Fernand Leger pour « La Création du Monde » de Blaise Cendrars (Ballets Suédois) 29

Décor de Pierre Flouquet pour « Le Monsieur Un Tel », de Paul Avort (Cercle Artistique de Bruxelles) . . . . » » 33

Décor de Pierre Flouquet pour « Le Cœur à Gaz », de Tristan Tzara . . . . » » 37

Jacques Copeau 41

Pitoeff et Kommissarzhevsky : Scène du Ciel, dans « Liliom », de Molnar 45

Vsjevolod Meyerhold . . . . » 49

Construction scénique de L. F. Popova pour « Le Cocu Magnifique », de Crommelynck (Théâtre Meyerhold, Moscou) 53

Construction scénique de V. F. Stepanova pour « La Mort de Tarelkine », de Soukhovo-Kobyline (Théâtre Meyerhold, Moscou) 57

Construction scénique de A. Vesnine pour « Le Nommé Jeudi », d'après Chesterton (Théâtre Kamerny, Moscou) 61

Construction scénique de V. et G. Stenberg et K. Medounetsky, pour « L'Orage », d'Ostrovsky (Théâtre Kamerny, Moscou) 65

Construction scénique de I. Rabinovitch pour « Lysistrata », d'Aristophane (Studio Musical du Théâtre d'Art de Moscou) . . . . » 69

Décor de Depero pour le Ballet mécanique « Anikam de l'An 2000 », de F. Casavola (Théâtre Futuriste R. de Angeles) . . . . » » 73

Décor architectural de T. C. Pilartz pour « Le Roi Lear », de Shakespeare (Théâtre de Darmstadt) . » » 75

Décor de John Mouncis pour le « Danton », de Romain Rolland (Théâtre d'Art de Riga) . . . . . » » 79

Décor de L. Babitch pour « La Nuit des Rois », de Shakespeare (Théâtre National de Zagreb) . » » 81

Table des Matières

I. Considérations générales. — L'étonnement provoqué par les audaces russes à Paris 3
II. Réaction contre le réalisme du Théâtre Libre, d'André Antoine : Paul Fort au Théâtre d'Art et Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre 7
III. En Russie : Le Théâtre d'Art de Moscou avec Constantin Stanislavsky et Nemirovitch Dantchenko. — Scrupules véristes et formules symbolistes 11
IV. Expériences de laboratoire au Théâtre Stoudio de Moscou : Vsjevolod Meyerhold. — Le Conditionalisme. — Importance de l'acteur. — Le spectacle collectif 15
V. En Germanie : Adolphe Appia, Georg Fuchs, Fritz Erler, Max Reinhardt 19
VI. L'Anglais Edward Gordon Craig 25
VII. Jacques Rouché au Théâtre des Arts. — Les Ballets russes à Paris : Serge de Diaghilev. — Influences 29
VIII. Les peintres-décorateurs sur les scènes parisiennes. — Firmin Gémier : Les mouvements des foules. — Spectacles sportifs 33
IX. Spectacles surréalistes et fantaisies chorégraphiques : Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Blaise Cendrars. — Le théâtre synthétique. En France : Art et Action. En Belgique : Ceux de la plastique pure 38
X. Les producteurs d'avant-garde en France : Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoeff. Jules Delacre en Belgique 43
XI. Le Théâtre dans l' « U. R. S. S.». — La Droite : Stanislavsky; le Centre : Taïroff ; la Gauche : Meyerhold. — Les remanieurs de textes 48
XII. La mise en scène constructiviste et le jeu acrobatique des acteurs. — Le Front académique ou de la Droite : Lunatcharsky; le Front révolutionnaire ou de la Gauche : Meyerhold 53
XIII. Les expériences constructivistes de Meyerhold. — Son influence sur les groupes de la Droite 59
XIV. Le théâtre synthétique et le théâtre juif à Moscou. — Taylorisme et bio-mécanique. — Eisenstein et le Cirque. — Foregger et le music-hall. — Le théâtre des machines . 63
XV. Coup d'œil d'ensemble. Le décor constructiviste et l'usage des escaliers : Gémier à Paris, Léopold Jessner à Berlin, Terrence Gray en Angleterre, le Vlaamsche Volkstooneel à Bruxelles. — Le décor peint en Suède, Angleterre Lettonie, Pologne, Tchécoslovaquie, Espagne 69
XVI. Music-hall et cirque. L'usage des paravents, de la lumière, du cinéma. — Conclusions 77

DU MEME AUTEUR

ETUDES D'ART :

De Stand onzer Kennis van de Primitieven, étude sur les peintres primitifs flamands. (Dietsche Warande en Belfort, 1910.) Epuisé.

Nicolas van der Veken, sculpteur malinois du XVIIe siècle. (L. et A. Godenne, Malines, 1911.) Epuisé.

Les Jardins Clos. (L. et A. Godenne, Malines, 1912.) Epuisé.

Théodore Verhaegen, sculpteur malinois du XVIIIe siècle. (G. Van Oest et Cie, Bruxelles et Paris, 1914.) 1 vol.

DRAMATURGIE :

Les Dramaturges Exotiques, 1re série : Anton Tchekhov, Karel et Joseph Tchapek, Josip Kosor, Eugene O'Neill, Bernard Shaw, John Millington Synge, Luigi Pirandello, Le Théâtre Expressionniste, Le Théâtre Japonais, avec préface de Lugné-Poe.

Les Dramaturges Exotiques, 2me série : James Barrie, Auguste Strindberg, Leonid Andreiev, Frank Wedekind, Le Théâtre Hindou. (Editions de la Renaissance d'Occident, Bruxelles, 1924 et 1926). 2 vol.

EN PREPARATION :

Les Dramaturges Exotiques, 3me série : Paul Green, Maïkovski, Werfel, Le Théâtre Chinois, etc.

Dramaturgie Universelle : Compendium de l'art du théâtre depuis ses origines, dans tous les pays et dans ses manifestations les plus diverses. 2 vol.

IMPRIMÉ SUR LES PRESSES
DES ETABLts L. G. LAURENT
R. NEIRINCK, SUCCESSEUR
35, RUE DE RUYSBROECK
B R U X E L L E S